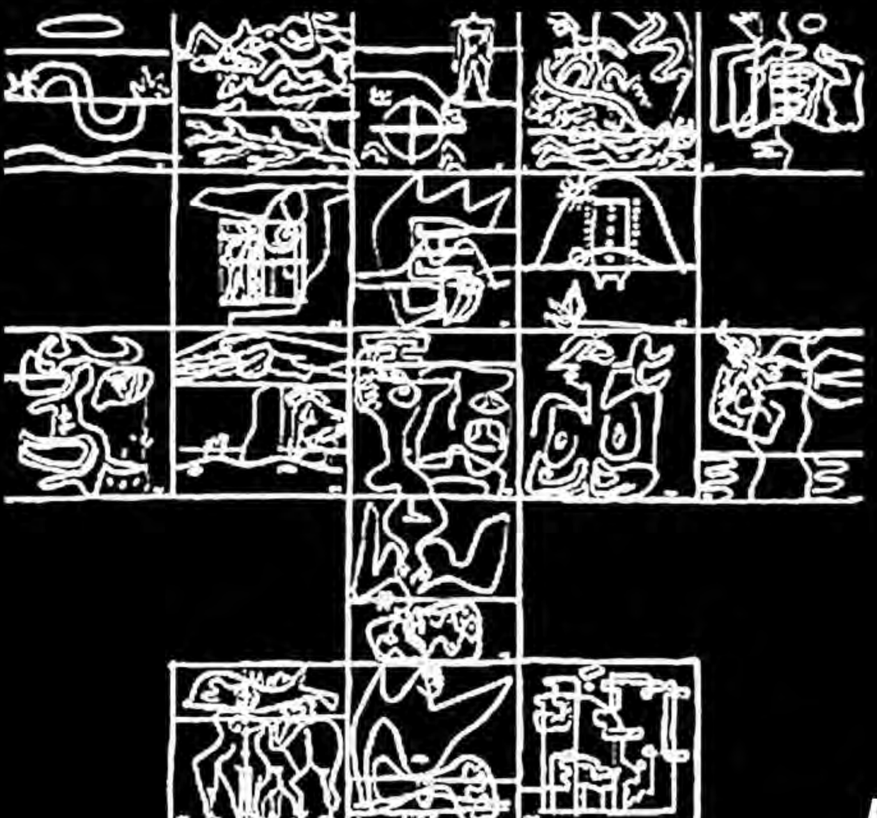




LE CORBUSIER
Y
EL POEMA DEL ÁNGULO RECTO

CAMILA SALGADO BONNET

CAMILA SALGADO BONNET

TESIS DE DOCTORADO

LE CORBUSIER Y EL POEMA DEL ÁNGULO RECTO

Director

Josep María Rovira

DOCTORADO EN TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

DEPARTAMENTO DE TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA Y TÉCNICAS DE COMUNICACIÓN

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE BARCELONA

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE CATALUÑA

Barcelona, noviembre 2017

LE CORBUSIER Y EL POEMA DEL ÁNGULO RECTO

INTRODUCCIÓN 5

PARTE I

1. Concepción de una síntesis: Le Corbusier presenta y define el Poema del Ángulo Recto 19

1.1 1953, Presentación del Poema en el vol. 5 de la Œuvre complète 1946-1952 21

1.2 La carta-circular de suscripción para adquirir el Poema (FLC F2-20 299, 300 y 301) 77

1.3 El legado de una síntesis en algunos elegidos: las listas de los posibles suscriptores 83

1.4 1954, El folleto publicitario del Poema (FLC F2-20 287) 95

1.5 1955, La publicación oficial y el lanzamiento de la obra: Le Poème de l'angle droit 99

2. *« Les livres d'artiste »* en París y *« Le Poème de l'angle droit »* de Le Corbusier 105

2.1 *Les Livres d'artiste* en París: Un nuevo diálogo entre Pintura y Palabra, Arte y Poesía 107

2.2 Tériade y les Éditions Verve 121

2.3 1955, Le Poème de l'angle droit 145

3. Hacia el Poema del Ángulo Recto: del ángulo recto a la emoción poética 171

3.1 El Angulo Recto 173

3.2 El trabajo con la Naturaleza 187

3.3 La lección de la Historia 195

PARTE II

4. Reconstrucción del proceso de realización del Poema del Àngulo Recto 217

4.1 Puntos de partida para la reconstrucción del proceso 219

4.2 Proceso de construcción de la Tabla de Contenidos y el Iconostasio.......227

5. Construcción del iconostasio: la síntesis de un pensamiento en las 19 imágenes iconográficas 293

5.1 PRIMERA FILA: El trabajo con la Naturaleza 295

5.2 SEGUNDA FILA: El trabajo con la Historia 367

5.3 TERCERA FILA: El trabajo con el mundo sensible y las emociones 417

5.4 CUARTA FILA: La concepción de una idea 473

5.5 QUINTA FILA: El aporte escencial del autor 489

5.6 SEXTA FILA: Una imagen como manifestación del aporte 521

5.7 SÉPTIMA FILA: El signo como síntesis de una elección 545

PARTE III

6. El Poema como un manifiesto de su arquitectura 559

6.1 En busca de la Unidad 561

6.2 A-MILIEU: El acto de observar y clasificar la naturaleza 565

6.3 B-ESPRIT: El acto de cuantificar y cualificar. La ley del número como base de las *"creaciones del espíritu"* 579

6.4 C-CHAIR: El acto de componer. El mundo a través de los sentidos y las emociones 591

6.5 D-FUSION: El acto de crear 605

6.6 E-CARACTÈRE: Tras la búsqueda de la esencia 609

6.7 F-OFFRE: Disposición a transmitir lo recibido 619

6.8 G-OUTIL: El acto de registrar y hacer presente el signo 625

BIBLIOGRAFÍA 631



INTRODUCCIÓN

Qui est le visionnaire, le lecteur de l'événement, le prophète qui se projette au-devant encore de la marche des événements ?

Le poète.

Qu'est-ce que le prophète ? Celui qui, au cœur du tourbillon, sait voir des événements, sait les lire. Celui qui perçoit les rapports, qui dénonce les rapports, qui désigne des rapports, qui classe de rapports, qui proclame des rapporta.

Le poète est celui qui montre la vérité nouvelle.

Le Corbusier, *Précisions* 1930

Le Poème de l'angle droit es una obra-manifiesto de la arquitectura de Le Corbusier, en la cual, como poeta y pintor, plasma los principios que establecen la relación entre su obra pictórica y arquitectónica, a través de un diálogo recíproco entre oficios. En el diálogo que consolida el contenido de este libro, es posible reconocer tres principios fundamentales: el proceso de *investigación paciente*, el trabajo paralelo entre oficios: lo que investiga desde su pintura lo traduce análogamente a su arquitectura y viceversa, y la búsqueda de la unidad.

El objetivo de esta tesis es, en primer lugar, reconocer la síntesis de su pensamiento en este *livre de peintre*,[1] realizado en un periodo entre 1947 y 1953, producido por Tériade Éditeur y publicado en París en 1955; y en segundo lugar, demostrar que esta síntesis es un punto de partida para pensar y proyectar aquella arquitectura por venir. Este libro está conosolidado por una estructura sistemática que reúne y revela un conocimiento transmisible y aplicable, y que, a su vez, según palabras del propio Le Corbusier, "aclara la realidad fundamental de su trabajo." [2]

El contenido de este libro está determinado por conceptos universales, ordenados y sistematizados para ser aplicables a la hora de pensar la arquitectura. Es un libro que reune y sintetiza el conocimiento de su propia experiencia, aquella que proviene del estudio del pasado y del presente, para abrir camino a la experiencia del futuro. Por esta razón, esta tesis plantea una investigación fundamentada en una mirada hacia el interior del Poema y los procesos que conllevan su realización.

La necesidad de profundizar en el estudio de este tema, procede de las continuas manifestaciones del propio Le Corbusier, sobre la incidencia de su obra pictórica en la arquitectónica y la relación que existe entre estos dos oficios. Como consecuencia, estas manifestaciones han despertado un interés personal por abstraer y esclarecer en el Poema, esa relación, empeño que proviene de investigaciones previas, como es la tesina realizada para el Master en "Historia, Arte, Arquitectura y Ciudad", del Departamento de Composición Arquitectónica de la Universidad Politécnica de Cataluña, titulada *Un Poema Construido,* presentada en 2004.[3]

Con relación a las manifestaciones de Le Corbusier, esta tesis está sustentada en diversos argumentos planteados por él mismo, los cuales guían gran

1 Término utilizado en París para referirse a este tipo de publicaciones. Este término será explicado en el capítulo 2 de esta tesis.

2 Ver : LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, Vol. 5, Boesiger aux Editions Girsberger, Zurich 1953, p. 241.

3 Esta tesina establece un marco de referencia a partir de la relación entre el concepto de *Naturaleza* y *Arquitectura* en la obra de Le Corbusier, a través del análisis de su obra arquitectónica y pictórica, a la luz de dos textos principalmente: *Après le Cubisme* (1918) y *Le Poème de l'angle droit* (1955). En esta tesina el Poema no es el punto de partida de la investigación, sino el punto de llegada. Ver: SALGADO, Camila, *Un Poema Construido*, Tesina para el Master en "Historia, Arte, Arquitectura y Ciudad" del Departamento de Composición Arquitectónica, Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona 2004.

parte de esta investigación:

1. La presentación que hace sobre el *Le Poème de l'angle droit* en el volumen 5 de la *Œuvre complète 1946-1952*, publicado en 1953, y en el modelo de una carta-circular (FLC F2-20 299-300) que escribe para fomentar la compra del libro por suscripción previa, la cual hace parte de los archivos de la Fondation Le Corbusier en París. En estos dos textos afirma que este libro le permite exteriorizar y revelar, no solo aquello que se encuentra en el fondo de su carácter, sino también, lo que se encuentra en el trasfondo mismo de su obra construida o pictórica.[4]

2. La manifestación de la incidencia de su pintura en su arquitectura: Le Corbusier afirma que el trasfondo de su obra arquitectónica se encuentra en su pintura.[5] Esta afirmación la expresa en cuatro textos que publica paralelamente al proceso de realización del *Le Poème de l'angle droit*. Los textos son: sus libros *New World of Space* publicado en 1948 y Modulor 2 publicado en 1955, y sus artículos *« L'espace indicible »* publicado en 1946 y *« Unité »* en 1948.

3. El propósito de la obra de arte: Le Corbusier se proclama severo ante aquellas obras que "no sirven a ningún propósito, que son superfluas, aquellas que no son esenciales," según sus propias palabras. [6] Esta idea la expresa en su libro *New World of Space* en 1948, pero provienen en esencia, de los argumentos que presenta en su libro *L'Art décoratif d'aujourd'hui* publicado en 1925, en el cual manifiesta la necesidad de utilidad de los objetos y la función de la obra de arte. [7]

4. El mundo que existe detrás de cada obra: Le Corbusier afirma que para encontrar y decodificar el mensaje que se encuentra en el trasfondo de una pintura o una escultura, un proyecto arquitectónico o urbanístico, hay que sumergirse en las profundidades y plantearse preguntas; hay que tener la disposición y la preparación para buscar. En algunos casos, este argumento lo define como un juego, pero un juego erudito entre una obra y el espectador. Esta afirmación la expresa principalmente en dos textos: el primero es el texto publicado en 1938 en *Œuvre Plastique*, y el segundo en *New World of Space* en 1948. [8]

Estos cuatro argumentos consolidan una mirada direccionada sobre la aproximación al estudio sobre *Le Poème de l'angle droit* y una guía para lograr responder al interrogante que estructura esta investigación y que determina la hipótesis. Dentro de estos aspectos es posible afirmar que el Poema cumple los cuatro: al ser un *livre de peintre* es comprendido como una obra de arte que está compuesta por un diálogo erudito entre su pintura y sus palabras. Al ser una producción artístca creada por el autor, según sus afirmaciones, es posible inferir que contienen un mensaje, pero este mensaje no es revelado a todos, sino a aquellos que estén dispuestos a decodificarlo; aquellos que estén dispuestos a *jugar*. ¿Cuál es el mensaje? La revelación del trasfondo de su obra, como lo manifiesta en las presentaciones que hace sobre el Poema. ¿Y, en manos de quién deja este conocimiento? En manos de aquellos que pueden hacer transmisible el mensaje y el conocimiento contenido.

Metodología

Le Poème de l'angle droit es un libro hermético, por esta razón, merece una metodología de investigación que permita acceder a su contenido para determinar su propósito dentro de la obra de Le Corbusier y así mismo, dentro de la historia del arte y la arquitectura. Este trabajo sigue la metodología de tres líneas de investigación: la primera, tienen que ver con la metodología de investigación explorada por Carlo Ginzburg en su libro *Indaguini su Piero*,[9] publicado en 1981. La segunda, es el método detectivesco del razonamiento de Sherlock Homes, desarrollado por Arthur Conan Doyle y presentado en su libro titulado *The Sign of the Four,* [10] publicado en 1890. Y la tercera, proviene del propio Le Corbusier, a partir de sus textos teóricos y las claves e indicios que deja en ellos, sobre cómo enfrentarse a develar el trasfondo de una obra.

Estas tres líneas coinciden en un aspecto fundamental, el cual consiste en iniciar el proceso de investigación desde el objeto de estudio. Es plantearse preguntas y dejar que sea el mismo objeto el que genere los cuestionamientos y guíe los caminos hacia las posibles respuestas. Es un proceso que indaga desde lo particular, lo que le compete al objeto, hasta llegar a la visión de lo

4 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 241; y FLC F2-20 299-300.

5 Ver: LE CORBUSIER, « Unité », dans *L'Architecture d'aujourd'hui,* 2ème Numéro Spécial Le Corbusier - Numéro Hors Série, Paris 1948 ; LE CORBUSIER, *New World of Space*, Reynal and Hitchcock and The Institute of Contemporary Art, New York and Boston 1948; LE CORBUSIER, *Modulor 2*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection ASCORAL, Boulogne-sur-Seine, 1955.

6 "I claim the right to be severe toward those works which serve no purpose, which are superfluous, which are not essential." LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, op. cit., pp. 36-37

7 Ver: LE CORBUSIER, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Éditions Crès, Collection de «L'Esprit Nouveau», Paris 1925.

8 LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, op. cit., p. 16

9 GINZBURG, Carlo, *Pesquisa sobre Piero*, Traducción al castellano por: P. Gómez Bedate, Muchnik Editores, Barcelona 1984.

10 CONAN DOYLE, Arthur, *The Sign of the Four*, Spencer Blackett, London 1890.

universal. Es un procedimiento en el que la unidad es descompuesta en partes como la escena de un crimen, en el cual las partes se analizan científicamente a partir de un procedimiento en el cual, cada afirmación debe estar fundamentada en un argumento basado en hechos demostrables, para luego recomponerla.

En este proceso es fundamental el trabajo directo con las fuentes de primera mano como la obra original, los dibujos y textos preparatorios de la obra, carnets de viajes y las publicaciones de Le Corbusier, las cuales incluyen sus libros y artículos. Estas fuentes permiten reconstruir los procesos de realización y las decisiones proyectuales que han hecho parte de la realización.

Estructura de la tesis

Materializar esta tesis es un proceso determinado por tres preguntas generales: el *qué*, el *cómo* y el *para qué*; y estás tres preguntas son a la vez, las que establecen las tres partes que estructuran este documento.

El *qué* está relacionado con el objeto de estudio y el contexto histórico y teórico que rodean la realización del libro. En este caso, el objeto es un *livre de peintre* realizado y publicado durante la posguerra de la segunda Guerra Mundial. Es un periodo en el que las discusiones sobre el arte, la arquitectura y la ciudad en el medio parisino, están determinadas por el concepto de síntesis de las artes y el espíritu de la reconstrucción. Dentro de este contexto se genera la necesidad de esta obra.

El *cómo* corresponde al proceso que constituye la realización y las decisiones proyectuales, las cuales determinan la construcción conceptual y material de la obra. Es el proceso en el que las ideas son materializadas en dibujos y textos preparatorios, y maquetas gráficas para las litografías a color que componen el contenido. La reconstrucción del proceso de materialización permite verificar cómo la obra de Le Corbusier está fundamentada en la idea de una *investigación paciente*, en la que sus investigaciones son recogidas, sintetizadas y reelaboradas, en la medida en la que se enfrenta a la materialización de un nuevo proyecto. En este proceso es posible demostrar que cada uno de los temas que componen *Le Poème de l'angle droit* son el resultado de investigaciones previas.

El *para qué,* constituye la razón de ser de este libro e investigación. Es la búsqueda del propósito y de su aplicación. *Le Poème de l'angle droit* está estructurado y ordenado de forma sistemática, el cual revela principios puntuales que a la vez son parte de una verdad mayor: la búsqueda de la *Unidad* y una estructura de acciones que permitan la generación de la emoción arquitectónica a través de la obra; es decir, una emoción poética.

Estado de la cuestión

Aunque son varios los autores quienes en los últimos años se han aproximado a estudiar *Le Poème de l'Angle Droit,* esta investigación toma como primer referente las propias palabras del autor, en busca de hacer un aporte adicional a las investigaciones que ya se han realizado desde distintas perspectivas.

Le Corbusier escribe sobre *Le Poème de l'Angle Droit* en cuatro textos, en los cuales presenta una reflexión sobre el valor de su contenido; tres de ellos son libros publicados durante el periodo paralelo a su realización, y el cuarto es una carta-circular que se encuentra en los archivos de la Fondation Le Corbusier en País (FLC F2-20 299-300).[11] El primer texto se encuentra en volumen 5 de la *Œuvre Complète 1947-1952* (1953), el segundo en un capítulo del *Modulor 2* (1955) y el tercero, en el libro *Architecture du bonheur: l'urbanisme est une clef* (1955). El cuarto documento, la carta-circular, hace parte de las fuentes de primera mano que serán presentadas en esta tesis. Estos documentos serán analizados en profundidad a lo largo de esta investigación.

Con relación a las investigaciones de otros autores que se han aproximado al estudio del Poema, pueden ser clasificadas en dos temas generales: un primer grupo de autores se centran en el *simbolismo* implícito en la obra, y un segundo grupo, más reciente, se centra en la relación entre el Poema y el concepto de la *Síntesis de las Artes.*

Los Primeros investigadores: el simbolismo

Los principales textos de referencia sobre el Poema, que pertenecen al primer grupo, son los desarrollados por cuatro autores: Richard A. Moore como el precursor, luego Nancy Monroe Stephenson, Daphne Becket-Chary y Mogens Krustrup.

11 Hay otros textos donde se refiere a la obra, pero más como presentación de la misma, como es el folleto publicitario para la publicación. Ver: FLC F2 20 287. O la carta-contrato mencionada anteriormente, sin embargo son especificaciones más sobre la publicación y no tanto el sentido del contenido de la obra. Ver: FLC 20 414.

El primer referente reconocido es un libro-catalogo escrito en 1977 por Richard A. Moore con la colaboración de Nancy M. Stephenson, con motivo de una exposición titulada *Le Corbusier: Images and Symbols. The Late Period 1947-1965,* organizada por el Departamento de Arte de Georgia State University (Atlanta, USA), y presentada entre enero 10 y febrero 8 de 1977, en The Galleries, Art and Music Building.[12] El catálogo está titulado *Le Corbusier: Myth and Meta Architecture. The Late Period 1947-1965*[13] y está dividido en dos partes: la primera, está centrada en el problema de la simbología en la obra pictórica y arquitectónica tardía de Le Corbusier, aquella que pertenece al periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial hasta su muerte. La segunda parte del libro, titulada como la exposición: *Le Corbusier: Images and Symbols. The Late Period 1947-196,*[14] está dedicada a las obras presentadas en la exposición.[15]

En la introducción del texto, escrita por Moore y Stephenson, exponen el punto de partida de la investigación; definen que tanto con la exposición, como con el catalogó buscan demostrar que la arquitectura de Le Corbusier, desde sus primeros periodos, contiene un simbolismo latente que se intensifica a partir de 1948 hasta su muerte en 1965. Para ellos, la arquitectura más representativa de su periodo tardío, con ejemplos como Ronchamp o los edificios que conforman Chandigarh, sólo pueden ser entendidos completamente a la luz de la iconografía manifiesta en su obra pictórica. Moore y Stephenson la definen bajo el término de una *Architecture parlante* y afirman que estas reflejan un sistema iconográfico extremadamente personal, que sintetiza "eclécticamente" elementos mitológicos que provienen de las ciencias ocultas de la astrología y la alquimia. Para estos autores, *Le Poème de L'Angle Droit* es la "clave" para entender el simbolismo latente en su obra arquitectónica de este periodo tardío. [16]

El catálogo de la exposición, escrito casi en su totalidad por Moore,[17] presenta los primeros planteamientos sobre la importancia y el valor de una obra como *Le Poème de l'angle droit*. En este texto desarrolla, desde el punto de vista del simbolismo propio de la alquimia y la cosmología, un riguroso estudio sobre la obra tardía. Para ello establece periodos de una década aproximadamente, determinados por puntos de cambio. Así mismo, establece categorías desde contextos ajenos a la arquitectura como la alquimia, la mitología, la numerología y los principios esotéricos y zodiacales, para plantear interpretaciones formales y de contenido en su arquitectura y pintura. La exposición lineal del desarrollo de la influencia de lo simbólico y alquímico en Le Corbusier, encuentra en *Le Poème de l'angle droit* su mayor expresión, y su referente arquitectónico es Ronchamp.[18]

La influencia del simbolismo alquímico presente en el Poema, la explican a partir de dos temas: el primero, es la influencia de los textos del psicoanalista suizo Carl G. Jung, publicados principalmente a finales de la década de los treinta y durante los cuarenta, los cuales están relacionados con el tema de la alquimia y sus principios simbólicos; y el segundo, la identificación de la continua presencia del dualismo en la obra de Le Corbusier, lo cual liga y argumenta lo anterior. Dentro de este contexto, en la indagación de Moore, el Poema es la obra que más contiene elementos definidos bajo los conceptos sobre el simbolismo alquímico establecidos por Jung. [19]

Simbolismo, Mitología y Alquimia

Como consecuencia de estos primeros estudios, Moore publica unos años más tarde, en el número especial sobre Le Corbusier de la revista *Oppositions* No. 19-20 Winter/Spring (1980), un artículo titulado "*Alchemical and Mythical Themes in The Poem of the Right Angle 1947-165"*,[20] en el que continua su estudio sobre los temas simbólicos, pero en este caso centrados directamente en *Le Poème de l'angle droit.* En este texto profundiza en la influencia de los textos de Jung en una obra como el Poema.

Moore inicia el artículo con una crítica al debate sobre los estándares funcionales y formales en la arquitectura de Le Corbusier, los cuales omiten una

12 Ver: MOORE, Richard A., *Le Corbusier: Myth and Meta Architecture. The Late Period 1947-1965*, Georgia State University, Atlanta 1977.

13 Ibídem.

14 MOORE, Richard A., and STEPHENSON, Nancy, "Le Corbusier: Images and Symbols. The Late Period 1974-1965", 1977, cit.

15 Nance M. Stephenson, escribe algunos apartes del texto como el capítulo V titulado "CHAPTER V – The Open Hand", y en conjunto con Moore, escriben la Introducción de la segunda parte del libro titulada "Le Corbusier: Images and Symbols. The Late Period 1947-1965". Ver: MOORE, Richard A., *Le Corbusier: Myth and Meta Architecture. The Late Period 1947-1965*, 1977, cit.

16 MOORE, Richard A., and STEPHENSON, Nancy, "Le Corbusier: Images and Symbols. The Late Period 1974-1965", 1977, cit.

17 Los cuatro primeros capítulos son escritos por Moore, el quinto es escrito por Stephenson, y la introducción a la segunda parte, es escrita en conjunto por los dos.

18 Ver: MOORE, Richard A., and STEPHENSON, Nancy, "Le Corbusier: Images and Symbols. The Late Period 1974-1965", 1977, cit.

19 Ibídem.

20 MOORE, Richard A., " Alchemical and Mythical Themes in The Poem of the Right Angle 1947-165" en *Oppositions* No. 19-20 Winter/Spring, MIT Press, Cambridge 1980.

importante alternativa que es lo simbólico.[21] Define que las razones pueden ser explicadas por la "falta de disposición por parte de los historiadores y los críticos" de considerar en ellas su obra pictórica. Hay que entender que este artículo es publicado en los inicios de los años ochenta, sin embargo en los últimos años la mirada y valoración ha cambiado radicalmente. En ese momento, Moore determina ese hecho como "desafortunado", puesto que Le Corbusier proclama constantemente respecto de su obra pictórica como el centro de su creatividad, y se apoya en las palabras provenientes de su artículo *« Unité »*, publicado en el número especial de la revista *L'Architecture d'aujourd'hui*, en 1948, en el cual afirma que la clave de su creación artística está en su obra pictórica. [22]

En el estudio que realiza sobre el simbolismo en su obra, identifica tres periodos: el primero se inicia en 1908, cuando Ch-E. Jeanneret realiza una tarjeta de navidad y se representa a él mismo como un cóndor. El segundo inicia en 1928 cuando formula el concepto de *Acoustique plastique*, que abarca hasta los años treinta, donde para Moore, las formas acústicas se vuelven menos metafóricas y son identificadas con el sistema reproductivo de la mujer arquetípica, asociada con el nivel horizontal del agua en la naturaleza. El tercer periodo inicia entre 1947-1948, años en los que comienza el trabajo sobre el Poema. Desde este momento, el simbolismo se convierte en un sistema dominante en su pintura y arquitectura. [23]

A partir de esta afirmación, inicia su argumentación y explica la influencia de la alquimia en el contexto de los años treinta y cuarenta en Europa a partir de los textos de Jung. Según Moore, la alquimia llama la atención de Le Corbusier por la forma en que los opuestos son separados y unidos, y por el hecho de intentar transformar la materia o los cuatro elementos en una quinta sustancia más elevada, conocida como "quintaesencia" o piedra filosofal. A estos argumentos adhiere que los elementos y procesos terrenales, los cuales son expresiones de eventos y fenómenos cosmológicos mayores, están relacionados con el concepto de *mécanique spirituelle,* formulado por Le Corbusier en los años veinte. Por último, la naturaleza antropomórfica de la doctrina alquímica simbolizada por Mercurio o Hermes, representa la síntesis primaria entre el fenómeno celestial del sol y la luna, o los elementos terrenales como el sulfuro y la sal.[24]

21 Ibíd., p. 111.

22 Ibídem.

23 Ibídem.

24 Ibídem. Ver también: MOORE, Richard A., *Le Corbusier: Myth and Meta Architecture. The Late Period 1947-1965*, 1977, op. cit., p.6.

Para Moore existe una base fértil y receptiva para encontrar referencias alquímicas existentes tanto a nivel general como personal a lo largo de la obra previa al Poema. En este caso las identifica desde sus pinturas puristas y referentes en las publicaciones de *L'Esprit Nouveau.* La naturaleza alquímica del simbolismo del último periodo identificado por Moore, es "inmediatamente" demostrable en la organización del Poema. Para este efecto describe la estructura de la tabla en la que se presentan los temas y la organización del contenido del Poema, y se refiere a ella como una *configuración críptica* a la que Le Corbusier nombra bajo el término de *Iconostase*. [25]

Moore considera de esencial importancia el referente al número *siete*, el cual representa la estructura de las partes que componen el Poema, y adhiere a su interpretación, una lectura argumentada bajo la simbología y numerología propia del pensamiento esotérico. Con relación a este tema, encuentra un ejemplo fundamental en el nivel D del iconostasio, identificado bajo el color rojo, el cual según Moore, representa el símbolo alquímico de fusión; además que en este nivel, el propio Le Corbusier menciona la figura del alquimista. [26]

Así como la numerología y el simbolismo alquímico hacen parte de este análisis, igualmente retoma el dualismo que ya ha mencionado en los estudios del catálogo de la exposición. En este artículo analiza la estructura del Poema desde el dualismo presente en toda la obra, desde la portada, hasta la organización del iconostasio. Con base en esto, realiza un análisis simbólico sobre la relación de los temas, los colores que los identifican, la organización con relación a la ubicación en la tabla del *Iconostasio* y el posible significado simbólico del imaginario que representa cada tema. Paralelo a estos análisis interpretativos, relaciona el Poema con algunos proyectos y obras pictóricas que Le Corbusier realiza paralelamente: la *Unité d'habitation* de Marsella, el segundo Mural para el Pabellón Suizo en la Cité Universitaire en París, la capilla de Ronchamp, el convento de la *Tourette*,[27] los proyectos en la India, el Pabellón Philips, la publicación del *Modulor,* y el conjunto de litografías que conforman la serie *Unité*. Algunos de los principios simbólicos que explican los análisis de Moore, principalmente sobre la presencia de la dualidad en estas obras, provienen según él, de la posible influencia del texto de Édouard Schuré, titulado *Les grands initiés* (1889) que Le Corbusier lee en sus años de juventud.[28]

25 MOORE, Richard A., "Alchemical and Mythical Themes in The Poem of the Right Angle 1947-165", 1980, op. cit., p. 111.

26 Ibíd., p. 135.

27 MOORE, Richard A., *Le Corbusier: Myth and Meta Architecture. The Late Period 1947-1965*, 1977, op. cit., pp. 26-27.

28 "The critical issue in understanding the alchemical dualism of Le Corbusier's mythic

Después de leer estos análisis, el interrogante que surge es si realmente esto es lo que busca Le Corbusier con el Poema; es decir: ¿es el simbolismo mitológico, alquímico y el pensamiento esotérico la base de una obra como el Poema? Una de las cuestiones que esta tesis busca demostrar, como un aporte adicional a los estudios ya realizados sobre este libro, es otra mirada, analizada desde otro punto de vista que parte directamente desde Le Corbusier, y desde su obra, sus reflexiones y sus textos, en busca de comprender su propósito desde la mirada del "constructor moderno" como se define a sí mismo.

Seguidores de los planteamientos de Moore

Posterior a los textos de Moore y complementarios a su investigación, se encuentran los otros tres autores mencionados al inicio: dos autoras que desarrollan dos tesis sobre el Poema como tema central, las cuales se encuentran actualmente en los archivos de la Fondation Le Corbusier en París. La primera es realizada por Nancy Monroe Stephenson en 1981, como continuación del trabajo en conjunto con Richard A. Moore, años atrás. La tesis se titula *Analysis and Annotations of Le Corbusier's Le Poème de L'Angle droit.*[29] La segunda, es realizada por Daphne Becket-Chary en 1990, titulada *A Study of The Le Corbusier's Poème de L'Angle Droit.*[30] El tercer autor es Mogens Krustrup, quien a través de varios textos realiza un importante estudio y análisis sobre algunas de las obras pictóricas tardías de Le Corbusier. En estos estudios Krustrup se refiere al Poema de diversas formas, ya sea directamente o a través del análisis de otras obras, principalmente pictóricas, en las que el Poema aparece una y otra vez como referencia esencial para comprender y decodificar estos estudios.

La tesis de Nancy M. Stephenson, contiene dos partes: la primera parte está enfocada en profundizar en tres temas de alto contenido simbólico que ella encuentra en el Poema: el primero es el iconostasio, entendido como una figura que proviene principalmente de la tradición de las iglesias ortodoxas rusas. El segundo tema es el modelo de la presencia de lo femenino en el Poema y el tercero, es lo masculino. Esta última parte de lo masculino, la titula *"Avatars of a self-portrait: Charles Eduard Jeanneret, Le Corbusier",* y en ella identifica lo simbólico en lo que define como: Rock-portrait, la figura del cuervo y en el tema de Taureau. La segunda parte de la tesis está enfocada en lo que ella determina como las páginas en blanco del Poema y finaliza con un apéndice dedicado a la proporción numérica implícita en el Poema a la que titula, *"Numerical Proportion in The Poem of the Right Angle".* Los aportes de Stephenson pueden ser definidos como profundizaciones específicas en los temas puntuales nombrados, los cuales complementan los análisis simbólicos trabajados desde las bases de lo planteado por Moore.

La tesis de Daphne Becket-Chary profundiza en tres temas: *"The making"*, en el cual estudia una parte del proceso de realización, luego hace un análisis del contenido simbólico que se encuentra en la imagen del iconostasio, y por último, el estudio de las 19 litografías a color que componen cada capítulo. En esta última parte realiza una breve descripción y una interpretación de cada imagen a partir de referencias simbólicas y mitológicas; en algunos casos establece vínculos con textos de la literatura clásica o figuras clásicas, y en otros, las relaciona con proyectos arquitectónicos de Le Corbusier. Esta tesis establece, una vez más, un interés por ligar el Poema con las posibles influencias de entes externos que han podido interesar a Le Corbusier en el transcurso de su vida, como los textos clásicos de la literatura y la mitología.

Estos estudios, al lado de los de Moore, constituyen un interés por comprender y demostrar el grado de simbolismo que puede haber detrás de la obra pictórica y arquitectónica de Le Corbusier, sin embargo, son desarrollados más con relación a referencias externas, que con las reflexiones propias del autor. Como dice Juan Calatrava sobre estas investigaciones: "se han centrado sobre todo en el esclarecimiento de su compleja simbología (en general con una fijación demasiado exclusiva en el tema de la simbología alquímica y hermética, cuya presencia en la obra es, por lo demás, incuestionable), o han destacado su influencia sobre otras obras posteriores del arquitecto."[31]

Con relación a estas investigaciones previas, Eric Mouchet, quien pertenece a la segunda generación de investigadores como Juan Calatrava, hace una fuerte crítica con relación a la interpretación de la obra de Le Corbusier a través de los aspectos esotéricos, la numerología y la alquimia planteada por los autores citados anteriormente, en la que dice:

> La obra (El Poema) es tan curiosa y su autor tan paradójico y tan mal com-

image of himself is that the primal child, whether bird or bull, does not act as a pure balance between the opposed forces of the sun and moon. Both the mercurial raven and the Minotaur are closer to the female principle. The dominance of the primal mother is discusses repeatedly in Schure's Les grands initiés – and in the context of oak and rock symbols." Ibíd., p. 17.

29 STEPHENSON, Nancy M., *Analysis and Annotations of Le Corbusier's Le Poème de L'Angle droit*, M.A. Thesis, Georgia State University, 1981.

30 BECKET-CHARY, Daphne, *A Study of The Le Corbusier's Poème de L'Angle Droit*, M. Phil. Thesis, Cambridge University, 1990.

31 CALATRAVA, Juan, "Le Corbusier y *Le Poème de l'angle droit:* un poema habitable, una casa poética" en, *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Circulo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006, pp. 9-49.

prendido aún que los numerosos comentarios que se le han consagrado durante estos últimos años veinticinco años se centran, en lo esencial, en los aspectos esotéricos. Todo lo que en la obra puede proceder de la numerología o de la alquimia ha sido disecado de forma minuciosa y más o menos explicado de forma pertinente, según el caso, por, entre otros, Richard A. Moore en la revista *Oppositions* en 1980; Nancy M. Stephenson (discípula del anterior), en su tesis, en 1981; Daphne Becket-Chary en su propia tesis, y finalmente Mogens Krustrup en sus diversas obras, particularmente en *Porte Émail* en 1991 y en *Le Corbusier maler og arkitekt* en 1995. Sus interpretaciones, por variadas que sean, al menos en apariencia, coinciden en señalar la voluntad de Le Corbusier de producir un texto hermético, accesible y reservado tan sólo a los iniciados; ahora bien, en cuanto a mí se me alcanza, ninguno logra circunscribir el auténtico enigma que representa esta obra. Todos estos autores explican esta súbita tentación por lo misterioso a partir de la educación de Le Corbusier, cuyas lecturas de juventud, sin duda decisivas, han sido descritas y analizadas desde 1971 por Paul V. Turner. Por el contrario, ninguno parece explicar, tal y como consta por otra parte Kenneth Frampton en su introducción al texto de Richard Moore antes citado, por qué este interés evidente del arquitecto por el esoterismo no se manifiesta antes de los años cuarenta.[32]

Dentro de los investigadores del primer grupo, Mogens Krustrup, es una de las figuras que más ha estudiado la obra pictórica tardía de Le Corbusier. Algunos de sus estudios parten de los planteamientos simbólicos de Moore,[33] sin embargo, sus interpretaciones no se quedan en presentar la simbología alquímica o los temas esotéricos como tema central, sino como referentes a la hora de analizar los procesos de realización de algunas de las obras pictóricas más singulares y de gran formato como lo son: el segundo Mural para el Pabellón Suizo en la Ciudad Universitaria de París (1948), las pinturas de las dos caras de la gran puerta metálica de entrada de la fachada sur de Nôtre-Dame du Haut en Ronchamp (1955), las pinturas de las dos caras de la Porte Email (la gran puerta metálica de entrada al Palacio de la Asamblea en Chandigarh en 1961),[34] y por último, el estudio sobre la labor detrás de las ilustraciones para el libro clásico de *La Iliada* de Homero, en el que Le Corbusier trabajó durante los últimos años de su vida, pero que nunca llega a ser publicado, consecuencia de su muerte antes de terminar.[35] Los principales textos publicados por Krustrup sobre estos temas son: *"Ronchamp"* (1987), *Le Corbusier : Le Poème de l'Angle Droit* (1990), *Porte Émail* (1991), "Le Mural peint de 1948" en *Le Corbusier. Le mural de la Fondation Suisse. Paris 1948* (1998), *L'Iliade* (2000), y "La peinture du silence" en *Masilia* (2005).

Con relación a los planteamientos de estos investigadores hay puntos fundamentales en los que coinciden esta tesis y las de ellos: la conciencia sobre la importancia que hay en la relación entre la obra pictórica de Le Corbusier y su obra arquitectónica, y el reconocimiento del valor de la estructura del iconostasio en el Poema, como pieza fundamental en la que son sintetizadas las distintas reflexiones sobre su contenido.

Los investigadores más recientes: La síntesis de las artes

Uno de los trabajos recientes más importantes con relación al Poema ha sido liderado por Juan Calatrava. En el año 2006 organiza una exposición en el Círculo de Bellas Artes en Madrid, titulada *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, presentada desde el 4 de abril hasta el 28 de mayo del 2006. En ésta se expone una parte importante de los documentos originales relacionados con la creación de *Le Poème de l'angle droit* (1955), como son la mayoría de las maquetas preparatorias para la realización de las litografías a color, y algunos dibujos y pinturas adicionales relacionados con el Poema. La mayor parte de estos documentos originales provienen de los archivos de la Fondation Le Corbusier en París.

Esta exposición abre camino a una serie de conferencias y publicaciones con relación al tema, dentro de las cuales, la más significativa es el catálogo de la exposición, titulado *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto.*[36] Esta publicación inicia con un artículo del coordinador de la ex-

32 MOUCHET, Eric, "Las diecinueve ilustraciones a color de El Poema del Ángulo Recto o la quintaesencia del sincretismo de Le Corbusier", en *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006 , pp. 59-60.

33 "Taking Moore's studies as my point of departure, I have written several articles on the door at Ronchamp, the mural in de Pavillon Suisse, and *Le Poème de l'angle droit.* I will therefore limit myself here to adding a few arguments for my conception that both the mural in Paris and the door at Ronchamp are self-portraits of Le Corbusier, or more correctly, double portraits of Le Corbusier and Yvonne Le Corbusier, on a cosmic-mythical level: on the paintings in Paris as Taurus-Capricorn, or Daedalus-Pasipaë, who mated with the sun-bull and gave birth to the Minotaur)." Ver: KRUSTRUP, Mogens, *Porte Émail*, Arkitektens Forlag, Copenhague 1991, p. 28.

34 Ver: Ibíd., p. 27.

35 KRUSTRUP, Mogens, *L'Iliade. Le Corbusier,* Fondation Le Corbusier et Editrice Abitare Segesta, Paris – Milano, 2000.

36 AA.VV., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Circulo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006.

posición, Juan Calatrava, titulado *"Le Corbusier y Le Poème de l'angle droit: un poema habitable, una casa poética".* El segundo artículo se titula *"La atracción del abismo",* escrito por Juan Manuel Hernández León; el tercero es *"La línea vertical",* escrito por Josep Quetglas; el cuarto, *"Las diecinueve ilustraciones a color de El Poema del Ángulo Recto o la quintaesencia del sincretismo de Le Corbusier",* escrito por Eric Mouchet, y el quinto, *"El secreto de la forma. Una geometría aproximativa"* de Antonio Juárez. En esta recopilación de artículos es posible afirmar que cada uno de los autores se concentra en un tema relacionado con el Poema y Calatrava, con su artículo inicial, hace una presentación general de la obra.

Si en el primer grupo de autores, el tema que los liga es el interés por el estudio del simbolismo implícito en el Poema, este nuevo grupo de autores parten de otro principio que es la idea de *síntesis de las artes*, y la relación de este concepto con la producción de una obra como *Le Poème de l'angle droit.*

El artículo de Juan Calatrava inicia con la presentación del libro como objeto, y luego lo ubica históricamente como parte de una producción realizada dentro del contexto europeo de la posguerra de la segunda Guerra Mundial. Con este artículo Calatrava construye el marco de referencia de los acontecimientos que rodean la realización de esta obra, los cuales están demarcados por un lado, por las reflexiones y discusiones sobre el arte que se generan en los medios intelectuales y artísticos de la Europa de posguerra, y por el otro, por la complejidad y variedad de proyectos arquitectónicos, urbanísticos, teóricos y plásticos en los que trabaja Le Corbusier durante este periodo. En ambos casos, las reflexiones dentro de este contexto histórico están marcadas por la necesidad de retornar a la búsqueda de una *síntesis de las artes*, y Calatrava con este artículo, plantea que la producción del Poema es un resultado de ello.

En su artículo parte de dos principios: la importancia que Le Corbusier concede al Poema al definirlo como una obra síntesis, y los pocos estudios y atención que una obra como esta ha tenido por parte de los historiadores dedicados al estudio de su obra. Afirma que aunque la Fondation Le Corbusier ha publicado una asequible reedición moderna del Poema en 1989, "en general ha sido víctima de la global infravaloración que hasta hace bien poco ha afectado a la obra plástica de Le Corbusier, por más que él mismo repitiera en numerosas ocasiones que la clave del conjunto de su trayectoria creativa se encontraba en su obra pictórica". [37] Estas afirmaciones se unen a las de Moore, al hacer un llamado de atención sobre la poca divulgación de esta obra.

> Le Corbusier atribuía al *Le Poème de l'angle droit* un lugar fundamental en su *iter* artístico y arquitectónico y lo consideraba como una obra síntesis, de recapitulación de su pensamiento y de sus ideas en torno a la creación artística y arquitectónica. Precisamente por ello resulta llamativa la escasa atención de que esta obra a gozado, comparativamente, en medio de la impresionante masa de estudios corbusieranos. [38]

En el artículo presenta el valor y la importancia que Le Corbusier concede a este libro a partir de sus palabras, provenientes del texto de un folleto publicitario para la venta del Poema,[39] el cual hace parte de los documentos originales que presentan en la exposición. Este argumento lo inicia con el valor en términos intelectuales al presentarlo al público[40] y continúa, con la relación entre el Poema y algunos referentes de su obra arquitectónica, teórica y plástica, principalmente de los años cuarenta y cincuenta. Para Calatrava, Le Corbusier define en este periodo, el interés por consolidar la idea de *Síntesis de las Artes* y dentro de este ámbito, identifica el Poema como elemento fundamental.

Pero la necesidad de una síntesis de las artes no sólo parte de Le Corbusier; es un interés común con otros artistas y arquitectos. Como afirma Calatrava, es "uno de los temas mayores del debate intelectual de la inmediata posguerra."[41] Por esta razón, exalta la relación con algunos de los artistas más cercanos e influyentes en la obra de Le Corbusier como Matisse, Léger o Picasso, quienes hacen parte de éste movimiento, y nombra también las discusiones sobre la necesidad de una síntesis de las artes en los CIAM de los años cuarenta y cincuenta, con principal énfasis en el de Bridgewater en 1947. [42]

37 "Le Corbusier hablaba de su práctica artística como algo que, al contrario que la arquitectura, tenía un carácter "desinteresado" y le permitía "cortar las cadenas" de la servidumbre del estudio, pero este "corte" no tenía en realidad otro objetivo que el poder pensar distanciadamente, con una reflexión sosegada que tarde o temprano terminaría por retornar a la arquitectura en el ámbito global de la síntesis de las artes. Se trata, pues, de momentos diferentes, con exigencias intelectuales específicas, ritmados en el tiempo cíclico de la jornada de trabajo, pero igualmente necesarios y complementarios en un itinerario creativo único." Ver: CALATRAVA, Juan, « Le Corbusier y *Le Poème de L'angle droit*: un poema habitable, una casa poética », 2006, op. Cit., p. 10.

38 Ibíd., p. 10 y p. 13.

39 FLC F2-20 287.. Este documento seránalizado en el capítulo 1 de esta tesis.

40 En este punto hace énfasis en las cartas y listados que hacen parte de los archivos de la Fondation Le Corbusier, en los que se encuentra la carta-circular de invitación a suscripción previa, y las distintas cartas de respuesta de sus amigos y allegados en las cuales recibe comentarios positivos sobre el Poema. Ver: CALATRAVA, Juan, « Le Corbusier y *Le Poème de L'angle droit*: un poema habitable, una casa poética », 2006, op. Cit., pp. 10-12.

41 Ibíd., p. 14.

42 Ver: Ideas sobre el CIAM de Bridgewater 1947 en: MUMFORD, E., *The CIAM discours on Urbanisme 1928-1960*, Cambridge (Mass.), 2000.

Respecto a temas puntuales, Calatrava presenta la relación entre el Poema y la producción de algunos proyectos arquitectónicos, así como de su producción teórica y plástica. Con relación a la arquitectura, presenta varios de los proyectos que Le Corbusier desarrolla paralelamente al Poema: los dos primeros a los que se refiere, como proyectos contemporáneos, son Ronchamp (1955) y Chandigarh en la India [43] y luego, al igual que Moore o Krustrup, hace alusión a otros proyectos significativos y representativos de la reconstrucción como Saint-Dié, la *Unité d'habitation* de Marsella y su variante en Rezé-les-Nates, las casas *Jaoul*, y otros que inicia alrededor de 1953, el mismo año que culmina el Poema, como son el Pabellón de Brasil en la *Citè Universitaire* de París o el convento de La Tourette entre otros. [44]

En términos de la producción teórica que publica contemporáneamente a la realización del Poema, hace un listado de libros significativos de ese periodo, algunos de ellos pertenecientes a la producción del ASCORAL, o libros singulares como *Poésie sur Alger*;[45] pero al que da un valor más significativo es al *Modulor*. Calatrava expresa que existe una relación directa entre el Poema y el Modulor porque afirma que este libro ofrece "numerosas claves para una mejor comprensión del Poema" y determina que ambas obras deben ser comprendidas como "respectivos *pendants*".[46] Esta afirmación la complementa con la referencia del capítulo que Le Corbusier dedica al Poema en el *Modulor 2*, en el que en su encabezado presenta una cita de *Prometeo encadenado* de Esquilo. Para Calatrava las palabras de esa cita, situan tanto al Poema como al *Modulor*, en un mismo lugar en el que para Le Corbusier, la creación artística está directamente relacionada con "el mito del acceso humano a conocimientos profundos de orden casi divino."[47]

43 "En 1955, en el momento de la publicación, Le Corbusier acaba de terminar ese auténtico manifiesto de la arquitectura religiosa contemporánea que es la capilla de Notre-Dame-du-Haut de Ronchamp y continua profundamente implicado en la proyectación de la ciudad india de Chandigarh, la nueva capital de Punjab, y de algunos de los edificios singulares de la misma. Tanto en Ronchamp como en Chandigarh se puede rastrear, por lo demás, una directa relación con *Le Poème de l'Angle Droit*." CALATRAVA, Juan, « Le Corbusier y *Le Poème de L'angle droit:* un poema habitable, una casa poética », 2006, op. Cit., p. 12.

44 Ibídem.

45 En este punto hace referencia a Jencks diciendo : "Según Jenkcs, *Poésie sur Alger* podría constituir, junto con *Le Poème de l'angle droit* y otra obra menos conocida, de 1957, *Von Poésie des Bauens*, una trilogía bien definida dentro de los libros de Le Corbusier por su consideración de los hechos arquitectónicos desde un punto de vista no tan funcional o disciplinar cuanto explícitamente *poético*". Ibídem.

46 Ibíd., p. 12.

47 Ibíd., pp. 12-13.

Sobre la producción plástica, Calatrava hace énfasis en "una nueva y brillante etapa de su actividad como artista plástico" en los años cuarenta y cincuenta, en la que Le Corbusier logra una importante producción a través de distintas técnicas: pinturas, dibujos, grabados, litografías, tapices y esculturas. Para Calatrava, esta producción revela, según sus palabras "cómo Le Corbusier, profundamente conmovido, como tantos otros intelectuales europeos, por la experiencia de la guerra, necesita de nuevo de las artes plásticas como *pendant* inseparable de su actividad de arquitecto e inicia una segunda fase de intenso trabajo plástico desde la aspiración a una nueva síntesis de las artes.[48]

Con relación a este oficio, resalta la relación de dos pinturas murales con el Poema: el segundo mural para el Pabellón Suizo en París y el mural de su *atelier* en el 35 de la *rue de Sèvres*. Esta relación está determinada porque las imágenes que componen estos murales, son retomadas en cuatro de las litografías a color que hacen parte del Poema. La imagen del mural de su atelier es reinterpretada en la litografía C3, y con relación al mural del Pabellón Suizo, no solo hace énfasis en las imágenes que son retomadas en C1, C5, E3 y E4, sino también en la técnica que utiliza para el planteamiento de la obra: los esquemas preparatorios para el mural los desarrolla a través de maquetas realizadas a partir de la técnica del *collage*, al igual que en las maquetas para las litografías a color del Poema, las cuales, a la vez, hacen parte de la exposición.

Dentro de su producción plástica también se refiere a la presencia de temas simbólicos como *Taureau*, temas mitológicos, o las formas acústicas que a la vez, se ven reflejadas en las reflexiones sobre la idea de espacio. En el texto construye relaciones de cada uno de estos temas con elementos que hacen parte del Poema.

El sentido de síntesis de las artes que plantea Calatrava está determinado en Le Corbusier, precisamente por su capacidad de trabajar paralelamente en los distintos oficios, y por la manera en que liga sus investigaciones con las reflexiones que provienen desde cada uno de ellos. Con relación al concepto de *integración*, Calatrava hace un especial énfasis en las ideas expresadas en la publicación de dos artículos: *« L'espace indicible »* en 1946 y *«Unité»* en 1948. El concepto principal de *« L'espace indicible »* está determinado por la relación que establece entre la arquitectura y las artes plásticas, en pos de una búsqueda de una reunificación. Con el concepto de espacio indecible, Le Corbusier identifica una nueva función del espacio que es lo *inefable* por encima de lo puramente matemático; la función espacial ha de ser al mismo tiempo, intelectual

48 Ibíd., p. 13.

y emocional.[49] Esta búsqueda de *integración* y *síntesis* la retoma en el artículo de *« Unité »*, en el que estos conceptos están a favor ahora, del concepto de *unidad*.[50] La idea de unidad e integración en este contexto histórico, está determinada no solo por la síntesis de las artes, sino también por una necesidad de regreso a los orígenes, para recuperar una relación armónica entre el hombre y el cosmos, o entre la arquitectura y la poesía. El Poema, para Clatrava, cumple una función determinante a la hora de sintetizar las ideas de la investigación de Le Corbusier, en favor de este ideal.

> Y no podía ser de otro modo, porque este intento de síntesis de todo una trayectoria de más de cuarenta años de entender la arquitectura en el marco de una filosofía global de la creación suponía, entre otras cosas, una aspiración a recuperar la relación perdida entre filosofía y poesía, entre poética y conocimiento esencial, y un rechazo de la fragmentación moderna de la cultura y del pensamiento. La idea misma de un *poema* de arquitectura nos presenta a *Le Poème de l'Angle Droit* como una obra de cruce que desarrolla la vía abierta en los numerosos escritos anteriores de Le Corbusier en los que la reflexión arquitectónica se teñía con frecuencia de una exaltación poética que, como ahora comprobamos, no era mero artificio retórico. (…) [51]

> No es casual que toda esta compleja visión de la relación entre el hombre y el cosmos en la que todos estos elementos fundamentan un anhelo de retorno a los orígenes, de reencuentro de una relación con la naturaleza bajo la clave no ya del dominio sobre la misma sino de la *armonía*, se vuelque finalmente en un libro. *Le Poème de l'Angle Droit* es un poema en prosa y, además, un poema tanto literario como plástico, el propio libro no es un objeto neutro, sino susceptible de apoyar –con la manera misma en que se organizan esos diversos materiales y se articula la relación entre poética, estética y arquitectura- la idea de síntesis, de unidad, de integración.[52]

Al final del texto, Calatrava hace una lectura general de los capítulos que componen el libro. En esta lectura plantea una relación entre cada uno de los capítulos con reflexiones arquitectónicas, artísticas y personales de Le Corbusier, y establece conexiones con proyectos y producciones de su obra plástica. Así mismo determina conceptos claves que se encuentran implícitos en general en el Poema como los el sentido de la dualidad, la idea de ángulo recto, la conciencia por el trabajo con las leyes de la naturaleza, la concepción hermética del discurso formulado desde la elección de la figura de un iconostasio para estructurar el contenido de esta obra, y el sentido de lo sagrado determinado, no por un interés en torno a asuntos religiosos, sino como lo define Calatrava, "porque es inseparable de la idea misma de la arquitectura y del papel creativo del hombre."[53]

Las otras publicaciones de este catálogo están centradas en temas puntuales. Los artículos de Juan Manuel Hernández León, *"La atracción del abismo"* y el de Josep Quetglas, *"La línea vertical",*[54] desarrollan temas que de una u otra forma están relacionados con algunos conceptos que trata el Poema, pero ninguno de los textos analiza y profundiza en el libro como tal.

El artículo de Hernández León, *"La atracción del abismo",* tiene como objetivo establecer un contexto previo a la realización del Poema en el cual busca demostrar que en las distintas disciplinas artísticas que practica Le Corbusier (arquitectura, pintura y escultura), desde los años veinte, están cargadas de intensidad poética. Para ello enfoca su análisis en los cambios que se generan en la obra pictórica y arquitectónica desde la década de los veinte, en su época purista y luego con los *objetos a reacción poética*, hasta llegar a lo que Hernández León define como *"La atracción hacia el abismo"*, que surge en lo que él define como la aparente transformación de los años treinta, y en donde establece que Le Corbusier "recupera una mirada sobre lo arcaico como origen e invariante de cualquier posibilidad de arte."[55]

El artículo culmina con una relación que plantea entre el libro la *Maison des Homes* (1942) y el Poema, sin ahondar en el último. Establece una posible relación entre el diálogo que desarrolla entre los textos de Pierrefeu y los dibujos de Le Corbusier (dibujos derecha y texto izquierda). En esta relación se enfoca principalmente en el tema de Apolo y Medusa en el que define que "la representación es bifronte, y los rostros se entrelazan por las líneas que los define, en un gesto intencional de síntesis entre las metáforas representativas de la luz y las tinieblas, de la razón y lo irracional o instintivo."[56] Él establece una relación de este tema con la imagen del "ciclo solar de 24 horas" que inicia el Poema y plantea que el concepto de lo arcaico se traduce poco a poco en las 19 lito-

---

49 Ibíd., p. 14.

50 Ibíd., pp. 14-15.

51 Ibíd., p. 20.

52 Ibídem.

53 Ibíd., p. 27.

54 QUETGLAS, Josep, "La línea vertical", en *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006, pp. 51-57

55 HERNÁNDEZ LEÓN ,Juan Manuel, "La atracción del abismo", en *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006, p. 47

56 Ibíd., p. 48

grafías del Poema, sin embargo el tema queda planteado pero no lo desarrolla.

El texto de Josep Quetglas, *"La línea vertical",* es un texto en el que en ningún momento nombra el Poema; sin embargo, habla de la esencia del tema que se encuentra en este libro, que es el sentido de la vertical como el gesto humano versus la idea de la naturaleza antagonista. El texto lo desarrolla a partir del planteamientos sobre la idea de la naturaleza como antagonista, proveniente de los textos de los años veinte, y en los que Le Corbusier comprende, según palabras del autor, la forma que adopta el mundo humano sobre ella: "las personas erigen casas derechas y verticales en respuesta a la naturaleza serpenteante y envolvente." [57] Plantea la postura vertical de hombre como un proceso evolutivo que empieza en los pies y termina en la combinación entre mano y ojo, y ejemplifica esta idea con dos imágenes; una de André Leroi-Gourhan y la otra de Charles Blanc del texto de *Grammaire des arts du dessin*. [58] Aunque es un artículo que enriquece la investigación en términos conceptuales, no es un estudio sobre la obra como tal.

Los dos siguientes artículos son investigaciones desarrollados bajo miradas específicas de los autores, sobre el Poema, que enriquecen los planteamientos de esta tesis. El texto de *"Las diecinueve ilustraciones a color de El Poema del Ángulo Recto o la quintaesencia del sincretismo de Le Corbusier",* escrito por Eric Mouchet, es el más cercano al planteamiento de esta tesis, especialmente al leer sus palabras de presentación de la obra:

> El *Poema* constituye un caudal de información abundante e inextricable, como si se tratase de un largo discurso; el autor habría reducido su monólogo a lo esencial, a algunas ideas mayores lanzadas a veces sin contexto y hasta desligadas las unas de las otras. Una autobiografía condensada o, con más precisión, una selección de la misma. Esta elección por parte de Le Corbusier de ciertas ideas, de ciertos cuadros, podrá a buen seguro parecer arbitraria y hasta difícil de entender a quien desee conocer al arquitecto valiéndose tan solo de este texto.[59]

En su texto hace una fuerte crítica a los planteamientos del grupo de investigadores como R. Moore, N. Stephenson o D. Becket-Chary, por el camino esotérico, numerológico fundamentado en la alquimia con el que se aproximan al Poema. Establece que ninguno logra ahondar verdaderamente en lo que significa el contenido de esta obra, pero que sin embargo, hay un punto en común y es el comprender que de una u otra forma es un texto hermético. [60]

El texto de Mouchet está enfocado en la técnica del collage utilizada por Le Corbusier en las maquetas de las 19 ilustraciones a color que componen el Poema, y lo desarrolla a partir de siete puntos, en los que define la importancia de la utilización de esta técnica en la obra pictórica de Le Corbusier. Hace énfasis en los distintos periodos en los que empieza a utilizarla y determina, que las maquetas para las litografías del Poema, es donde toma un verdadero impulso la implementación de la técnica del collage. El texto introduce una serie de argumentos que hacen parte de las decisiones proyectuales a la hora de desarrollar los temas que hacen parte de las litografías, y ejemplifica cada punto, con referencias de imágenes que hacen parte del Poema y en algunos casos con ejemplos de otras de sus producciones pictóricas.

El primer punto que plantea es lo que define como *"La parte del azar",* en el que reafirma que la estructuración de la obra no hace parte del azar, sino por el contrario, que es un proceso cuidadosamente pensado y organizado. Esto lo argumenta al hacer referencia al alto número de archivos preparatorios que realiza Le Corbusier en la preparación de esta obra, especialmente en lo que respecta a la construcción del iconostasio. Sin embargo, establece que en el procedimiento de realización, hay decisiones que de una u otra forma están determinadas por el azar.

El segundo y tercer punto están enfocados al proceso de la técnica del collage: *"La historia del papel pegado"* y *"La importancias del colaje tras la guerra".* En esta parte hace énfasis en la curiosidad de Le Corbusier por experimentar nuevas técnicas, y recalca que con el inicio de la guerra, la penuria a la hora de conseguir materiales lo inspira en la producción de obras trabajadas con la técnica del collage, lo que Mouchet define como un "oportunismo técnico". Tras la guerra establece que Le Corbusier busca multiplicar la función didáctica que puede desempeñar su obra, por tanto el collage se convierte en su medio preferido para llamar la atención y es con la producción de las litografías del Poema donde este medio toma todo su impulso. [61]

El cuarto punto es *"Del 'matrimonio de contrarios' al papel pegado",* en el que determina que para el arquitecto es fundamental la idea que un muro proviene de un trazo. Mouchet define que en la práctica del collage aporta una

57 QUETGLAS, Josep, "La línea vertical", 2006, op. cit., p. 52

58 Ibíd., pp. 54-57

59 MOUCHET, Eric, "Las diecinueve ilustraciones a color de El Poema del Ángulo Recto o la quintaesencia del sincretismo de Le Corbusier", op. cit., 2006, p. 59.

60 Ibíd., pp. 74-78.

61 "La elección de estas obras nuevas, de construcción poderosa y vivo colorido, para estructurar una obra ambiciosa en una publicación llamativa, como lo eran todas las de Tériade, constituye un signo de confianza por parte de su autor en la pertinencia de sus propias investigaciones." Ibíd., p. 64.

nueva mirada que es materializada a partir de tres ejes: “la complementariedad no jerarquizada de la superficie y el trazo; la utilización de las formas negativas y positivas, y la interpretación o la superposición de temas aparentemente extraños entre sí.”[62] Esta idea la ejemplifica con anotaciones sobre algunas de las planchas de las litografías a color del Poema, y con el análisis de otras obras pictórica principalmente de los años treinta. Mouchet Interpreta las decisiones de Le Corbusier como artista a la luz de los ojos del arquitecto.

Con relación a las maquetas originales para el Poema, afirma que constituyen la primera serie de collages tras la guerra,[63] sin embargo afirma que no es la única obra en la que utiliza está técnica, debido a que los esquemas preparatorios para el segundo mural del Pabellón Suizo en París de 1948, son realizados con papeles recortados. En estos procesos hace énfasis en la relación que se establece entre en el plano coloreado y la línea, y lo relaciona con la influencia de lo que produce también Fernand Léger en sus pinturas.

En el quinto punto, al que define como “*Pedagogía y autobiografía pictórica íntimamente ligadas en una elección de imágenes eclécticas”,* establece que las litografías del Poema pueden ser identificadas en dos categorías: unas que cumplen un papel ilustrativo del texto, con un sentido pedagógico, y las otras, que pertenecen al registro de la obra plástica de Le Corbusier. Dentro de estas categorías establece que las del primer grupo pertenecen a lo que él define como: “la comprensión del cuadro natural, así como del fenómeno arquitectónico y sobre todo urbanístico”,[64] y las otras, que pertenecen a los temas provenientes de su mundo pictórico, y que según sus palabras “contribuyen a comprender mejor la génesis del tema pictórico.”[65]

El sexto y el séptimo punto, están relacionados con la idea de cómo Le Corbusier presenta los temas en las imágenes de las litografías, y el papel del espectador a la hora de enfrentarse a ellas. El sexto punto lo denomina *“Observación dinámica, concepción dinámica y tira de viñetas”,* y el séptimo, *“Tres registros: cielo, tierra, agua”.* En *“Observación dinámica, concepción dinámica y tira de viñetas”* denomina como *viñetas* a la sucesión de imágenes que componen el iconostasio y por el otro, a las subdivisiones de temas superpuestos en la composición en una misma imagen. En estas construcciones establece el papel activo e interpretativo que debe jugar el espectador a la hora de intentar comprender el discurso, y lo define como “una atención dinámica e interactiva”.

62 Ibíd., p. 66.

63 Ibíd., p. 70.

64 Ibídem.

65 Ibíd., p. 71.

Este concepto lo ejemplifica con la idea del iconostasio como imagen central y columna vertebral del Poema, y con la construcción de la litografía sobre *Don Quijote* que realiza en 1953, en la que tres temas consolidan una sola imagen. En ella presenta “tres registros bien delimitados: Don Quijote como conquistador idealista, el caballo de Troya, conquistador de fortalezas inexpugnables, y al caballo de tiro que lleva a una masa humana inerte y pasiva.”[66]

En el séptimo punto, al que define como *“Tres registros: cielo, tierra, agua”,* determina que en 13 de las 19 ilustraciones, Le Corbusier utiliza divisiones con líneas horizontales, en las que enfatiza la presencia de tierra, mar y cielo.[67] Mouchet establece que así como construye imágenes por superposición, también hay una necesidad de situar y encuadrar los temas en el espacio de forma más explícita. Afirma que es una acción específica del periodo pictórico de la posguerra, lo cual es una afirmación que hay que mirar con cuidado, ya que la presencia de la horizontal siempre ha estado presente de forma contundente, en la obra de Le Corbusier y principalmente en los dibujos de sus carnets.

Mouchet termina su texto con esta afirmación, en la que determina que todas estas enunciaciones son aportes a las posibles lecturas del Poema:

> El acercamiento pragmático de Le Corbusier al cubismo, su desconfianza respecto del surrealismo, sus repetidas llamadas, en definitiva, a la “rectitud” permiten dudar de una deriva esotérica perfectamente lineal y exigen que el lector del *Poème* tome en cuenta una infinidad de parámetros históricos para llegar a su perfecta comprensión. Algunos de los elementos aquí aportados pueden ayudar a ver el *Poème* de una forma diferente.[68]

El último de los artículos del catálogo de la exposición es *“El secreto de la forma. Una geometría aproximativa”* de Antonio Juárez. En este texto el autor plantea una aproximación al Poema desde el tema de la geometría, pero no la clásica, sino lo que el autor define como *aproximativa* o fenomenológica.[69] Es una mirada en la establece que detrás de la forma o la composición, por más arbitraria que parezca, existe un orden. Es el orden establecido por la geometría no euclidiana que se encuentra en las formas de la naturaleza, o en los procesos que parecen producidos por el azar, pero que a su vez generan su propio orden.

66 Ibíd., p. 72.

67 Ibíd., p. 74.

68 Ibíd., p. 78.

69 JUÁREZ, Antonio, “El secreto de la forma. Una Geometría aproximativa”, en *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006, p. 82.

Para aproximarnos a esta realidad escondida, necesitamos un instrumental más flexible que la geometría clásica y que podríamos calificar de aproximativa o fenomenológica. Le Corbusier recurre a esta geometría aproximativa, sujeta a tolerancia, vibraciones y oscilaciones, para trazar un camino no sólo conceptual sino también poético hacia la arquitectura y los contornos precisos y matemáticos de la proporción y el habitar. En este momento de madurez plástica, Le Corbusier intenta acercarnos a los secretos de los proceso formales, camino necesario de los procesos de creación. [70]

Nuestra propuesta es que la geometría que propone el arquitecto en *El poema del ángulo recto* no es estrictamente clásica, a pesar de ciertas concomitancias, especialmente por lo que toca a su uso de sistemas de proporción armónicos. Le Corbusier más bien nos habla de una geometría flexible, un andamiaje versátil que le permite discurrir por territorios en penumbra, por el matiz casi imperceptible. [71]

En este caso, Juárez centra su mirada sobre aquellas páginas del Poema en las que a primera vista, parecieran producidas por el azar o por una aparente no-orden, en las cuales sobre un fondo blanco ubica una mancha de color. Estas páginas están ubicadas principalmente al inicio de cada capítulo del Poema, sobre el lado izquierdo de la página de presentación. Juárez las define como aquellas páginas aparentemente ajenas al hilo conductor del texto y los dibujos, pero que en esencia, es posible suponer que no son casuales, como cada uno de los elementos que componen la obra. Juárez realiza una aproximación interpretativa sobre cada una de estas composiciones, relacionándolas con la categoría a la que pertenecen.

Esta genealogía de la mancha nos pone en conexión con un espacio existencial en el que el hombre se proyecta sobre la realidad, la interioriza y la hace suya, haciéndose mancha en el espacio, también simbólico, del papel. Pero también la proyección del "yo" se produce en todo tipo de situaciones, y es quizás –algo que sobrepasa absolutamente este breve análisis- un principio del conocimiento y de la percepción. De este modo, el volumen de una piedra, un hueso o una pieza de madera, al ser explorados, manifiestan simbólicamente otras realidades, como el toro en un guijarro (C1) o la lechuza en una osamenta (B3).

La combinatoria geométrica es infinita, reconfigurándose constantemente en la realidad, pues varios elementos pueden agruparse hasta dar lugar a un microcosmo. [72]

70 Ibídem.

71 Ibíd., p. 84.

72 Ibíd., p. 85.

Como dice Juárez, detrás del aparente azar o desorden, en las decisiones creativas de Le Corbusier siempre hay un orden preestablecido, que no siempre pertenece al mundo de la matemática, sino al mundo de las relaciones y las proporciones. Juárez comprende que el problema del ángulo recto en este Poema, y en general, en la obra de Le Corbusier no pertenece al mundo de la geometría racional y clásica, que por el contrario es un problema de relaciones que va más allá de la matemática. Esta aproximación de Juárez concuerda con lo que esta tesis busca demostrar, en tanto que el Poema no es una poesía **al** ángulo recto, sino que es el poema **del** ángulo recto; es decir aquello que está implícito y que le pertenece al ángulo recto, entendido como un problema de relaciones en equilibrio y no de la matemática implícita en la forma.

Estos cinco artículos demuestran la infinidad de temas implícitos en el Poema y la multiplicidad de posibles aproximaciones que esta obra permite. La cuestión no es hacerse la pregunta sobre ¿qué no se ha dicho sobre el Poema? Sino cómo complementar lo que ya se ha dicho. Este es el papel de esta tesis, profundizar y complementar los ya planteados y analizar otros nuevos, desde enfoques distintos.

"Doblando el ángulo recto"

Otra de las publicaciones resultantes de esta exposición es un compendio de siete ensayos sobre Le Corbusier escritos por diferentes autores, titulado *Doblando el ángulo recto: 7 ensayos sobre Le Corbusier,*[73] y publicado igualmente en 2006. En realidad, estos ensayos son las transcripciones de las conferencias dictadas con motivo de la exposición mencionada anteriormente. Los conferencistas invitados, son algunas de las figuras más reconocidas en torno al estudio y publicaciones sobre su obra. Dentro de ellos se encuentran: una vez más Juan Calatrava, como coordinador del evento, y por esta misma razón, escribe el ensayo introductorio, titulado *"Le Corbusier 1955: En los alrededores del Poema del Ángulo recto*", en el cual reafirma y complementa los conceptos de su artículo del catálogo de la exposición. Después le siguen figuras como Stanislaus von Moos con un ensayo titulado *"Exhibition Architect? Otra mirada sobre la 'Síntesis' de Le Corbusier";* "Le Corbusier, naturaleza y paisaje" de Iña-

73 "Los ensayos que componen el volumen son transcripciones revisadas de las conferencias pronunciadas en el congreso "Le Corbusier y la síntesis de las artes", coordinado por Juan Calatrava, que se celebró en el círculo de Bellas Artes entre el 16 y el 19 de mayo de 2006." Ver: AA.VV., Doblando el ángulo recto: 7 ensayos en torno a Le Corbusier, Ediciones Arte y Estética, Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006.

ki Ábalos; *“El taller y el santuario”* de Josep Quetglas; “Contra la extendida idea de una *“Poética surrealista” en la obra de Le Corbusier”* de Juan José Lahuerta; *“Le Corbusier y el segundo impulso de lo moderno en Francia*” de Jean-Louis Cohen; y *“La sombra de la mano abierta*” de Juan Miguel Hernández León.

Aunque esta publicación es la síntesis del congreso con motivo de la exposición del Poema, en general casi ninguno de los artículos o las conferencias, exceptuando el de Calatrava y el ensayo de Juan Miguel Hernández León, profundizan sobre el Poema como tema central; por el contrario, cada uno de los autores habla sobre temas de investigaciones propias que de una u otra forma, en algún momento se cruzan con el Poema.

El Poema como referente

Dentro del contexto del estado del arte, se encuentra otro tipo de aproximaciones en las que el Poema es utilizado como complemento de análisis de otros referentes en la obra de Le Corbusier: un ejemplo es Flora Samuel con temas puntuales y simbólicos sobre elementos de su obra; otro ejemplo se encuentra en las investigaciones de María Cecilia O’byrne, sobre algunos de los proyectos, principalmente de la obra tardía de Le Corbusier como el Hospital de Venecia y los Museos, en los que el Poema aparece como una pieza clave para comprender gran parte de las decisiones proyectuales y de contenido en su obra tardía.[74] Y por último, referencias del Poema en capítulos de libros sobre Le Corbusier como por ejemplo: el capítulo *“The Poem of the Right Angle”* del libro *Le Corbusier* de Kenneth Frampton en el que realiza una presentación de los temas que lo componen,[75] o el capítulo 8, *“Wisdom Builds Its Own House”* del libro de Simon Richards titulado *Le Corbusier and the Concept of Self*,[76] en el que dedica la primera parte del capítulo al análisis del Poema, particularmente en términos del simbolismo alquímico implícito, a partir de la influencia de la psicología alquímica de Carl. G Jung, y desde el interés de Le Corbusier por el ocultismo bajo la influencia de Kurt Seligmann.[77] Este texto puede ser clasificado una vez más, como una continuación de los temas planteados por Moore.

74 Ver: O’BYRNE, Ma. Cecilia, *El Proyecto para el Hospital de Venecia de Le Corbusier*, Tesis doctoral en Proyectos Arquitectónicos, ETSAB Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona 2008; O’BYRNE, Ma. Cecilia, *Espirales, laberintos, Molinetes y esvásticas en los museos de Le Corbusier, 1928-1939*, Ediciones Uniandes, Bogotá 2011; O’BYRNE, Ma. Cecilia, *Le Corbusier y la arquitectura instalada en su sitio: los museos de Ahmedabad y Tokio*, Ediciones Uniandes, Bogotá 2015.

75 FRAMPTON, Kenneth, *Le Corbusier*, Thames & Hudson, New York 2002.

76 RICHARDS, Simon, *Le Corbusier and the Concept of Self,* Yale University Press, New Haven and London, 2003.

77 Ver: ibid., pp. 137-158.

El aporte

Por la naturaleza misma de una obra como *Le Poème de l’angle droit*, es imposible afirmar que después de una investigación científica se pueda establecer una verdad absoluta sobre su contenido. Esto sería ir en contra de la naturaleza de una obra de arte como lo es este *livre de peintre*, y sería ir en contra de los propios principios de Le Corbusier en los que establece mecanismos para lograr desencriptar su mensaje, pero a través de la idea del *juego* que activa el observador.

Esta tesis, como parte de este importante número de investigadores que han dirigido su mirada hacia una obra como el Poema, busca seguir abriendo caminos para profundizar en los inumerables temas sobre los que reflexiona Le Corbusier y demostrar su aplicabilidad en el oficio. En el Poema son puntualizados y sistematizados, pero a la vez, por la condición plástica y poética en la que son expresados, quedan abiertos para ser reinterpretados por aquel que decida enfrentarse a ellos. Por esta razón, esta tesis busca principalmente, reconstruir las reflexiones previas que conducen a la puntualización iconográfica y conceptual de cada uno de los postulados que componen el Poema, a partir de poner sobre la mesa la mayor cantidad de herramientas para dejar un camino abierto para nuevos investigadores; no solo aquellos que busquen profundizar en temas sobre el Poema, sino también, para aquellos que encuentren en alguno de ellos, un punto de partida para nuevas investigaciones.

Agradecimientos

Quiero agradecer a José María Rovira, mi director de tesis, por compartir su profundo conocimiento, por guiarme hacia *Le Poème de l’angle droit* y por su paciencia y confianza en este largo trabajo. Agradezco a Juan Carlos por caminar a mi lado en este largo proceso, por su guía y sus sabios consejos; a mis padres por el apoyo incondicional en este proceso y a mi querido hermano Jorge por nuestras largas conversaciones sobre nuestras tesis y por comprender. A mis compañeros y amigos de Barcelona y del COAC: Iván, Leandro, Marco, Victor Hugo, María Pía, Miguel, Roger gracias por haber sido parte de este proceso de vida y por tantos cafés y discusiones compartidas. A Doris, por estar siempre pendiente y por compartir este camino. A María Cecilia, gracias por compartir el conocimiento con gran parte de los archivos y por el ánimo y el apoyo con el tema de esta tesis.

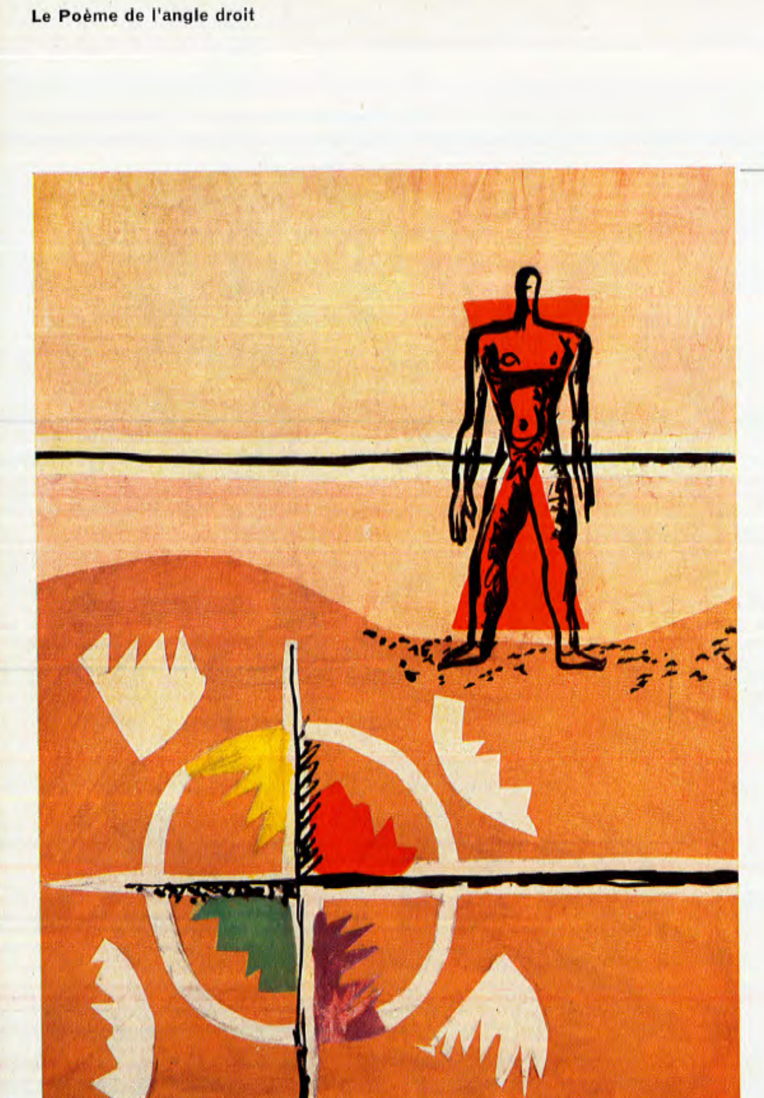
Parte I

1. Concepción de una síntesis: Le Corbusier presenta y define el Poema del Ángulo Recto

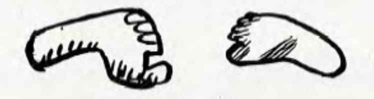
Le Poème de l'angle droit

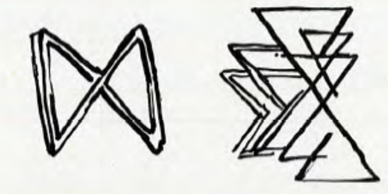
La composition des pages du «Poème de l'angle droit»

A 1 - A 2 - A 3 - A 4 - A 5	— Milieu
B 2 - B 3 - B 4	— Esprit
C 1 - C 2 - C 3 - C 4 - C 5	— Chair
D 3	— Fusion
E 2 - E 3 - E 4	— Caractère
F 3	— Offre
G 3	— Outil



des choses saisissables tu
contractes avec la nature un
pacte de solidarité : c'est l'angle droit
debout devant la mer vertical
te voilà sur tes jambes.





Une double-page du «Poème de l'angle droit»

1.

 1. 1953, *Œuvre complète 1946-52*, p. 240.

1.1 1953, Presentación del Poema en el vol. 5 de la Œuvre complète 1946-1952

En la páginas 240 y 241 de la primera edición del Volumen 5 de la *Œuvre complète 1947-1952*, publicado en 1953, Le Corbusier presenta un capítulo titulado *« Le Poème de l'angle droit 1948-1952 »*.[1] El capítulo está conformado por un texto y unas imágenes que lo acompaña en la página contigua. ¿Qué es *Le Poème de l'angle droit*, se preguntarían aquellos lectores de esta primera edición del vol. 5?

En este capítulo plantea la primera manifestación pública sobre una obra en la cual ha trabajado durante varios años, desde 1948 hasta 1953, y la cual publicará unos años más tarde, en 1955. La primera pregunta que surge sobre este texto de presentación es: ¿por qué dedicar un capítulo en la *Œuvre complète,* a una obra que nadie conoce y que no ha sido publicada aún? ¿Qué busca Le Corbusier al introducir a los lectores de la *Œuvre complète* en esta obra por venir?

En el texto de presentación introduce el Poema con las siguientes palabras:

1 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, Vol. 5, Boesiger aux Editions Girsberger, Zurich 1953, pp. 240-241. Este texto de presentación del Poema, solamente se encuentra en la primera edición de este vol. 5 *Œuvre complète* publicada en 1953, y en la segunda edición publicada en 1955, el mismo año de publicación del Poema. En las ediciones posteriores no aparecen estas páginas.

Ce poème fut peint et écrit de 1948 à 1952 dans des moments de détente exceptionnels: en avion ou dans des chambres d'hôtel.

Commandé par TÉRIADE, le Directeur, des Editions « Verve », pour entrer dans sa collection déjà rendue célèbre par les participations de Rouault: « Divertissement », de Matisse: « Jazz », de Picasso: « Le Chant des Morts », de Léger: « Le cirque », etc... ce livre d'édition rare qui sera tiré à moins de deux cent exemplaires est entièrement de Le Corbusier: les lithographies originales en quatre couleurs, le texte reproduisant le manuscrit avec ses vignettes, la disposition générale de l'ouvrage.

Le Corbusier, qui, depuis plus de trente années, a fréquenté les ateliers d'imprimeurs (L'ESPRIT NOUVEAU, les mises en pages de la Collection Crès 1923-1931, de « La Ville Radieuse », « Des Canons et des Munitions, Merci... », de « La Maison des hommes », d' « Entretien », de « Poésie sur Alger », du « Modulor », etc ...) applique ici ses connaissances à la réalisation d'un ouvrage de parfait artisan, d'un livre rare et précieux, d'un livre planant au-dessus des avatars de la carrière si ardue et si périlleuse du bâtisseur moderne. L'expérience de sa vie est dans l'épaisseur de ce livre, volontairement mise à l'abri du tumulte, du désordre et aussi de la médiocrité et même de la. Le Corbusier dont l'œuvre si attentive aux réalités de ce monde l'a fait considérer par des observateurs distraits comme un « fonctionnaliste » (mot affreux né sous d'autres cieux que ceux qu'il a toujours aimé parcourir - là où le soleil est maître), - se découvre presque totalement: il exprime son choix: l'angle droit. Et il s'en explique par le verbe et l'image.

Sa rédaction, il l'a faite d'abord comme ses projets de maisons: en rassem-

blant toutes choses dans une cohérence banale et l'énoncé de tous les faits à prendre en considération. Il y a donc beaucoup de choses au fond de ce poème. Puis il a pris de la distance, puis de la hauteur; il a coupé les ponts. Désormais c'est au lecteur de lire le poème.

Le Corbusier n'a jamais rimé de sa vie; de même n'avait-il appris ni à écrire, ni à peindre, ni à construire. Il apporte ici son désir de découverte et de fraîcheur.

Le poème ici évoqué en fin du Tome 5 des « Œuvres complètes » éclaire la réalité fondamentale du labeur de L-C: discerner au sein des complexités, la ligne de marche des événements et de soi-même et lever la tête au-dessus du grouillement général qui est, a été, et sera toujours, d'apparence chaotique et caricaturale, ne désespérant que ceux qui ont peur de voir clair.

Le Poème de l'angle droit est à l'impression chez Mourlot pour les Editions Tériade (VERVE), 4, rue Férou, Paris (6), où il est mis en souscription. [2]

Este texto de presentación está acompañado por dos imágenes en la página contigua (fig. 1),[3] y una estructura cruciforme compuesta por una combinación de letras y números en la parte superior de la página. Esta combinación conforma series horizontales y verticales. Cada serie está denominada por una palabra, de un listado de siete términos, ubicados sobre el costado derecho de la estructura. Le Corbusier expresa que ésta es la composición de las páginas del Poema y, aunque no lo afirma en esta presentación, esta estructura será, así mismo, la estructura de toda la obra como se verá en los capítulos precedentes de esta investigación. La composición que presenta es la siguiente:

La composition des pagines du « Poème de l'angle droit »

A1 – A2 – A3 – A4 –A5	Milieu
B2 – B3 – B4	Esprit
C1 – C2 – C3 – C4 – C5	Chair
D3	Fusion
E2 – E3 – E4	Caractère
F3	Offre
G3	Outil

2 Ibid., p. 241. Este mismo texto lo presenta también en 1955, en su libro: LE CORBUSIER, *Architecture du bonheur, l'urbanisme est une clef Presses de l'Ile de France*, Forces Vives, Paris 1955.

3 Ibid., p. 240.

Para presentar las dos imágenes, escribe:

Une double-page du « Poème de l'angle droit ».
Plastique et poétique. [4]

Sobre el lado izquierdo de la página, presenta una imagen a color y del lado derecho, una en blanco y negro, consolidada por un texto manuscrito y una serie de dibujos lineales a mano alzada. La imagen a color está compuesta por un fondo naranja, dividido en dos franjas: una superior, con un tono más claro, la cual hace referencia al cielo, y la otra, en un naranja más intenso, ubicada en la parte inferior, como referencia a la tierra. Sobre este fondo naranja, dibuja la figura de un hombre de pie, desnudo y apoyado en sus dos piernas sobre la tierra. La figura del hombre esta inscrita en dos triángulos rojos que a modo de espejo se intersecan a la altura de su la cadera. En este punto de intersección, una línea negra horizontal y perpendicular a la posición vertical de su cuerpo, atraviesa la totalidad de la imagen. En la esquina inferior izquierda de la imagen dibuja un círculo blanco, dividido en cuatro cuadrantes a partir de dos líneas perpendiculares entrecruzadas, las cuales determinan el centro del círculo. Cada cuadrante está identificado con una mancha de distinto color: amarillo, rojo, violeta y verde.

Esta primera imagen a color, evidencia dos formas de leer el ángulo recto: una en alzado y otra en planta. En alzado, el ángulo recto lo conforma la relación entre la posición del hombre de pie (la vertical), con la línea de tierra sobre la que apoya sus pies (la horizontal). El ángulo recto en planta, se conforma a partir de la figura del círculo dividido en los cuatro cuadrantes por las dos líneas perpendiculares que ubican su centro: este dibujo reprsenta la idea de trazar dos ejes perpendiculares sobre la tierra, para ubicar un punto en el espacio.

La imagen en blanco y negro ubicada sobre el lado derecho de la página-doble, está compuesta por tres partes: un dibujo en la parte superior, un texto manuscrito en el centro y otros dibujos en la parte inferior. La figura de la parte superior representa el concepto de *mariage du contours*. Es un dibujo lineal, conformado por una mezcla de líneas verticales y horizontales, y formas cóncavas y convexas, contrapuesta perpendicularmente a una línea de horizonte. En el medio de la página, en un texto manuscrito escribe:

Des choses saisissables tu
contractes avec la nature un
pacte de solidarité: c'est l'angle droit

4 Ibídem.

debout devant la mer vertical
te voilà sur tes jambes.[5]

Debajo del texto ubica las huellas de dos pies: el izquierdo y el derecho, y signos del infinito, conformados por triángulos continuos que se intersecan en un punto central: unos en posición horizontal y otros en vertical.

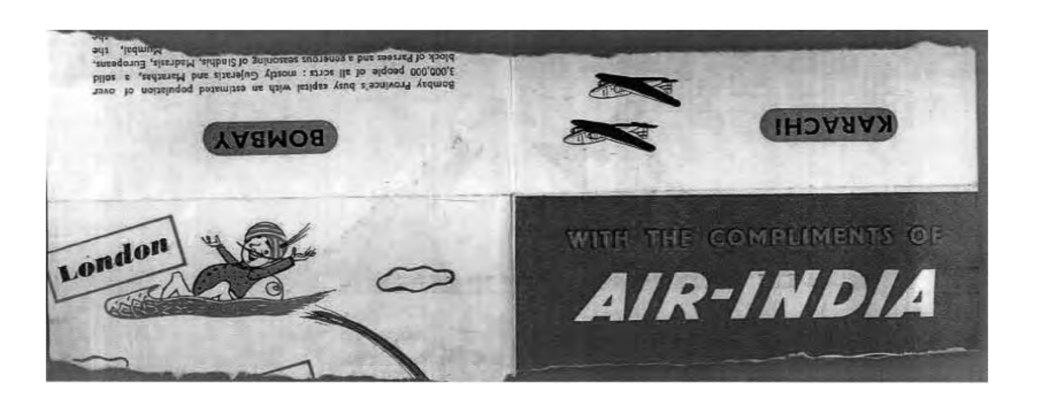
Está segunda imagen en blanco y negro, presenta dos temas a primera vista: uno con relación a los dibujos y el otro con relación a las ideas que plantea el texto. Con los dibujos manifiesta un equilibrio de contrarios: lo vertical y horizontal; lo cóncavo y lo convexo; el izquierdo y el derecho (todo está entrelazado bajo un equilibrio). Con el texto define la idea que, el ángulo recto es un pacto de solidaridad que contrae el hombre con la naturaleza. Con estas palabras no se refiere al ángulo recto como un problema de forma (lo ortogonal o el ángulo de 90º), sino como un problema de relaciones opuestas en equilibrio. Con los elementos de está página de imágenes (p. 240) y el texto de presentación (p. 241) de la *Œuvre complète*, plantea varios indicios para iniciar el estudio y el análisis de *Le Poème de l'angle droit*.

¿Qué es verdaderamente *Le Poème de l'angle droit*? se preguntarían, no soló los lectores del momento, después de estas palabras significativas e introductorias –acompañadas por las imágenes- en este tomo de la *Œuvre complète*, sino también se convierte en la pregunta a resolver en esta investigación, como respuesta al desconocimiento y la poca divulgación que existe sobre esta obra, en la cual, según las propias palabras de Le Corbusier, condensa la experiencia de su vida en torno a la ardua carrera y los avatares del constructor moderno y que aclara la realidad fundamental de su labor.

Intentar develar el trasfondo de esta obra se convierte en una tarea imprescindible, al comprender que la define como una obra síntesis de su experiencia de vida, en la que se descubre casi por completo, se manifiesta y como tal, expresa según sus propias palabras, su elección.

Las bases para iniciar esta investigación serán las palabras de Le Corbusier en esta primera presentación; y así mismo serán las que guíen la primera aproximación a esta compleja obra, para intentar comprender cuál es el trasfondo de *Le Poème de l'angle droit* y demostrar su importancia, tanto en su obra, como en la historia del arte y la arquitectura.

5 Ibídem.



2.



3.

2. FLC F2-20-17, Pasaje de uno de sus viajes a la India. Este pasaje y el mapa se encuentran clasificados en los archivos de la Fondation Le Corbusier en el paquete de los documentos del Poema. Demuestran que mientras trabaja en el libro, paralelamente empieza sus proyectos en la India.

3. FLC F2-20-17, Mapa de ubicación de Ahmedabad.

1.1.1 El texto de presentación como fundamento teórico

Al leer las palabras de presentación en la *Œuvre complète* y desglosar el texto, es posible identificar que Le Corbusier hace énfasis en una serie de argumentos que definen cuál es el valor fundamental de la obra para él. Estos argumentos serán la guía para formular las preguntas a resolver a lo largo de esta investigación.

En el texto pueden ser identificados seis puntos: el primero está relacionado con el **Tiempo del Poema**: el contexto tanto de su vida personal como del momento histórico en el que se desarrolla la obra. El segundo, es el **Encargo**: es un proyecto que proviene de un encargo externo y hace parte de una colección, lo que indica que no es una idea totalmente original de Le Corbusier. El tercer punto, tiene que ver con el **Sentido del Arte**: ¿Es el libro una obra de arte? Responder esta pregunta conduce a definir, por un lado el valor formal de la obra y por el otro, el papel que juega en la historia del arte. El cuarto punto está relacionado con el **Contenido**: Le Corbusier define el Poema como síntesis de su pensamiento y como respuesta a un contexto histórico. El quinto punto es la relación entre el **Poema y la Arquitectura**: en el texto manifiesta que no hay diferencia entre la realización del Poema y la de un proyecto arquitectónico. Y, el sexto es el **Propósito**: Le Corbusier en el Poema, expresa “su elección: el ángulo recto”, y revela “el trasfondo de su obra”. Pero ¿Cómo se formulan estos puntos?

1.1.1.1 Primer punto: El Tiempo del Poema

En la primera parte del texto Le Corbusier hace referencia al tiempo continuo que dedica a su realización. Entre habitaciones de hotel y los continuos viajes que realiza durante ese periodo de su vida, alrededor de distintas partes del mundo, condensa sus reflexiones y experiencias en carnets de viaje, dibujos, pinturas y textos preparatorios, los cuales poco a poco, toman la forma de un libro de arte, el cual titula *Le Poème de l’angle droit*. Como él mismo afirma, este Poema es escrito y pintado *« dans des moments de détente exceptionnels »*,[6] durante un largo periodo de tiempo que se inicia desde la propuesta del

6 Ibid., p. 241.

proyecto en 1947,[7] el inicio del trabajo en 1948, hasta su publicación en 1955.

Este primer punto, ubica la realización del Poema en un contexto histórico que corresponde al periodo de posguerra de la Segunda Guerra Mundial, en el cual se gestan importantes cambios tanto a nivel mundial en términos políticos, sociales, económicos y culturales, así como en la obra y vida de Le Corbusier. Con relación a él, es un periodo que gira en torno a los proyectos que desarrolla en Francia, puntuales o relacionados con la reconstrucción después de la guerra, y de continuos viajes alrededor del mundo, a causa de la variedad proyectos que realiza paralelamente, en distintos países, en cuatro continentes: Europa, Asia, África y América. La experiencia de sus viajes por los diferentes países y culturas a lo largo de su vida, ocupan una importante parte de su formación e investigación. Esto se verá reflejado tanto en el proceso de realización, como en el contenido del Poema.[8] Con relación a este tema, Le Corbusier dice en su libro *New World of Space,* publicado en 1948 en Los Estados Unidos:

> My lot is to be an impenitent traveler, borne into all the corners of the world. My hands burn. In the existence that has been made for me, in which mental activity puts my nerves to the hardest tests, I am often required to accomplish the miracle which joins the spirit, through the hands, to the wished-for work. That miracle, which balances the pulse of the arteries and the commands of the head, and which also allows the hand to take liberties and project inventions which are sometimes shattering, is the unconscious happiness granted to serious craftsmen.[9]

Parte de los dibujos preparatorios para el Poema son realizados durante sus viajes a través de distintas culturas, en los que estudia la historia, la naturaleza, la geografía, el pensamiento y religión de los pueblos y al ser humano en sus distintos entornos (en este caso, una de las más influyentes de este periodo será la India.)[10] Por esta razón, las reflexiones en sus carnets, los dibujos y las anotaciones durante estas experiencias, serán parte fundamental a la hora de comprender una obra como el Poema; y, *el dibujo* en sus carnets será la herramienta fundamental con la que plasma el proceso y las reflexiones sobre la ideación de este libro. Con relación a este tema, en su libro *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, publicado en 1960, se refiere a esta relación entre el dibujo y sus vivencias a la hora de registrar sus experiencias de viajes o en el acto creativo:

> Quand on voyage et qu'on est praticien des choses visuelles : architecture, peinture ou sculpture, on regarde avec ses yeux et on *dessine* afin de pousser à l'intérieur, dans sa propre histoire, les choses vues. Une fois les choses entrées par le travail du crayon, elles sont inscrites. L'appareil photographique est un outil de paresse puisqu'on confie à une mécanique la mission de *voir* pour vous. Dessiner soi-même, suivre des profils, occuper des surfaces, reconnaître des volumes, etc. … c'est d'abord regarder, c'est être apte peut-être est entraîné dans l'action ; cette action c'est le point capital.[11]

Este libro, al que subtitula *« Texte et Planche »*, está dividido en dos partes: la primera, está dedicada a su obra, en la que muestra de forma cronológica sus proyectos y las reflexiones sobre ellos, y plantea una periodización.[12] La segunda, la titula *« Un Métier »* (Un Oficio).[13] Ésta la dividida en cinco capítulos, de los cuales, el primero es: *« 1. L'atelier de la recherche patiente »*, el segundo *« 2. Dessiner (observer – découvrir – inventer – créer) », « 3. Ni commencement, ni fin : a. La peinture, b. La sculpture, c. Architecture et urbanisme solidaires »*, *« 4. Le verbe (l'écrit – la parole) »* y *« 5. Ceux qui ont aidé»*. En el segundo capítulo: *« 2. Dessiner »*, define el dibujo como la herramienta fundamental tanto para ver, registrar y conocer las cosas, así como para inventar y crear. Esto constituye un punto fundamental en esta investigación. Para comprender el Poema hay que ir a las reflexiones previas, aquellas que hacen parte del proceso de ideación, plasmadas principalmente en sus dibujos y carnets que hacen parte de este periodo de su vida. No en vano, en este capítulo titulado *« Dessiner »*, Le Corbusier afirma:

---

7 En 1947 recibe la propuesta para realizar la obra, pero Le Corbusier inicia el trabajo en 1948: Ver FLC F2-20 299-300, documento donde afirma que en 1947 recibe la propuesta, y el documento FLC W1-8 184-185, que es el primer esquema preparatorio fechado 1948.

8 Con relación a las experiencias de los viajes de Le Corbusier y el continuo estudio de las culturas, la arquitectura, el arte y sus reflexiones ver: BROOKS, H. Allen, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouar Jeanneret at La Chaux–de-Fonds*, University of Chicago Press, Chicago and London 1997; GRESLERI, Giuliano, *Viaggio in Oriente*, Marsilio Fondation Le Corbusier, Venezia 1995. DAZA, Ricardo, *Tras el viaje de Oriente Charles-Édouard Jeanneret - Le Corbusier*, Arquia/ Tesis No. 39, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2015. Ver también, los *Carnets* de viaje de Le Corbusier.

9 LE CORBUSIER, *New World of Space*, Reynal and Hitchcock and The Institute of Contemporary Art, New York and Boston 1948, p. 18.

10 En este periodo inicia el trabajo en los proyectos en Ahmedabad y Chandigarh, en la India. Sobre el tema ver: *Le Livre noir* –el libro de registro del atelier de Le Corbusier, que se encuentra en los archivos de la Fondation Le Corbusier-, y los volúmenes 5 y 6 de la *Œuvre complète*.

11 LE CORBUSIER, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, Editions Vincent Fréal, Paris 1960, p. 37.

12 Le Corbusier define cuatro periodos: *1. Le pays natal; 2. 1900-1918; 1919-1939; 1940-1960.* Ver: LE CORBUSIER, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, 1960, cit.

13 Ibid., pp. 193-309.



guerre !

Septembre 39

FIRST, there were to be eight months of "phony war." Then suddenly the hurricane! The exodus! Then four years of the slow dissolution of thought.

No longer were there meat, milk, wine—no more vitamins.

No longer were there canvases, nor colors to paint with.

There were those who did everything to save thought and spirit. . . .

The new world will be infinitely newer than is imagined.

City planning is a science disregarded by everyone.

Architecture is waking up in all parts of the world.

The synthesis of the major arts will be realized only in extremely new forms: the old molds have cracked!

103

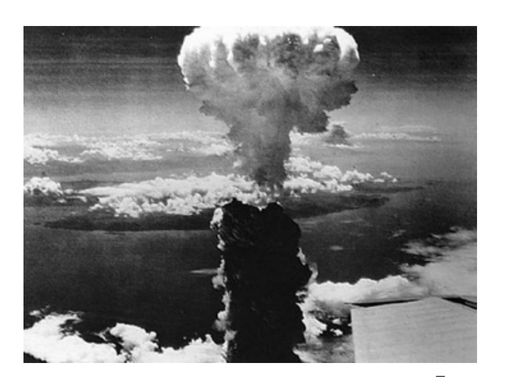
4.



5.



6.



7.

4. 1948, *New World of Space*, p. 103

5. Devastación de las ciudades en II Guerra Mundial

6. París, II Guerra Mundial

7. Iroshima, II Guerra Mundial

On apprend à voir naître les choses. On les voit se développer ; croître, subir la métamorphose, fleurir, s'épanouir, mourir, etc. … Et la graine est produite.

On se rattache définitivement au principe « du dedans au dehors » (contrairement aux apparences). Toute chose en vie est de nature biologique. La biologique d'un plan ou d'une coupe est aussi nécessaire, aussi évidente que celle d'un être de la nature. Cette introduction du mot *biologique* éclaire toute la recherche du domaine bâti moderne. Habiter, travailler, cultiver le corps et l'esprit, circuler, sont des évènements parallèles aux systèmes sanguin, nerveux, respiratoire.

Du dedans au dehors … Tout est dans l'intention, dans le germe. Rien n'est vu, apprécié, aimé que ce qui est si bien, si beau, que du dehors on pénètre au cœur même de la chose par l'examen, la recherche, l'exploration.

Ayant parcouru un chemin multiple, on trouve alors le *cœur* de la chose.[14]

El inicio de la presentación del Poema en la *Œuvre complète*, ubica también el libro en un periodo histórico consolidado por el tiempo del proceso de su realización, una vez finaliza la Segunda Guerra Mundial. El estudio de este contexto será fundamental para comprender algunas de las posibles razones por las cuales acepta realizar el proyecto de una obra como esta y con qué propósito.

El contexto histórico

Le Poème de l'Angle Droit es concebido en el período entre 1948 y 1955, en el que se genera la denominada "guerra fría", fruto del enfrentamiento ideológico entre los sistemas democráticos capitalistas de occidente y el del comunismo soviético.

Dentro de ese mismo ciclo, las ciudades europeas están destruidas. El espíritu humano ha quedado devastado. El hombre pierde la fe en la razón y entra en crisis; como hecho singular, pierde su noción de centro, que aunque esto no es algo nuevo, puesto que desde siglos atrás el descentramiento del hombre ha sido una constante; sin embargo, es importante señalar la pérdida del antropocentrismo a partir de la instauración del logocentrismo, como expresión del desmedido uso de la tecnología que introduce una nueva variable. Los avances en el conocimiento, se vuelcan contra el hombre mismo. Ante los ojos de Le Corbusier, siempre un crisis es una oportunidad para intervenir, por esto surge la pregunta que plantea en su libro *Urbanisme* (1924): ¿Médicos o Cirujanos?[15]

---

14 Ibid., p. 201.

15 Ver capítulo « Médecine ou chirurgie » en : LE CORBUSIER, *Urbanisme*, Éditions Crès, Collection de «L'Esprit Nouveau», Paris, 1924.

Aunque el hombre vive uno de los más atroces dramas humanos, esta época, vista desde otra perspectiva, se caracteriza por ser un momento favorable a las oportunidades y propicia para la toma de decisiones.

Para contextualizar, Michel Ragon en el libro *Le Temps de Le Corbusier*, define el título del capítulo que trata el periodo entre 1940 y 1965, como *« La fin des utopies ».*[16] En el inicio de este capítulo describe el contexto histórico en el que se debate el mundo desde los años veinte y treinta, hasta llegar al periodo de la Segunda Guerra y la posguerra. Entre los años veinte y treinta, es un periodo caracterizado por el optimismo y la fe en el progreso tecnológico, en aspectos sociales y políticos, pero que con el inicio de la Segunda Guerra Mundial se vuelca contra el hombre. El fin de las utopías y los ideales se hacen presentes con la devastación y la destrucción que deja la guerra, no solo físicamente en el territorio, sino también en el espíritu humano. Como dice Ragon:

> Des années folles au Font populaire, l'entre-deux-guerres s'est caractérisée par une optimisant foi dans le progrès technologique, social, politique. La fascination du marxisme aussi bien sur les intellectuels bourgeois que sur le prolétariat donne à la Russie soviétique l'allure de Terre promise. André Malraux, André Gide, Louis Aragon, pour ne citer que ceux-là. Font le voyage à Moscou comme on va à La Mecque. Le fascisme, le nazisme, le trotskisme se proposent par ailleurs rien de moins que de changer les hommes et le monde.
>
> Mais, au sortir des six années de la Seconde Guerre mondiale, l'Europe est en ruine. Toutes les idéologies s'effondrent, mis à part le marxisme qui néanmoins effraie sous la casquette de Staline et qui se disqualifie en écrasant sous les chars russes la révolution du peuple hongrois en 1955. La guerre a montré comment le machinisme et la technologie peuvent conduire aux pires abomination : la rationalité des camps de la mort et la bombe atomique. L'avant-guerre apparaît comme le temps des illusions du progrès.
>
> Quelle sera, dans cette triste conjoncture, l'attitude des nouveaux pouvoirs (qui ne sont d'ailleurs, dans la plupart des cas, que la continuation de ceux du passé) face aux protagonistes de la modernité ? Eh bien, aussi illogique que cela soit, alors que tout indique la fin des utopies, c'est vers les utopies architecturaux des années vingt que les gouvernants se tournent. L'avant-garde allemande du Bauhaus, réfugiée dans sa quasi-totalité aux Etats-Unis, après avoir joué un rôle capital dans l'enseignement et formé la plupart des architectes qui vont donner à l'architecture américaine son formidable élan, se voit confier de grandes réalisations. Mies van der Rohe concrétise à Chicago ses rêves de 1919 : des tours d'acier et de verre rigoureuses comme des tableaux de Mondrian. Gropius et Breuer aux USA, Aalto en Finlande deviennent grands constructeurs.[17]

Le Corbusier no es ajeno a los estragos de la guerra y se verá afectado tanto en la producción de su obra como en su vida. Él vive en carne propia la toma de París y el impacto que tienen este hecho en el espíritu francés; sin embargo para él, la derrota siempre será vista como una lección y una oportunidad para reformular, reconstruir y proponer herramientas para instrumentar el espíritu y la cultura. En su libro *New World of Space* (1948) dedica una parte a su experiencia durante la guerra y a cómo este tiempo de estrago puede abrir las puertas a nuevas formas y nuevas contenidos sobre los cuales construir el arte, la cultura y la arquitectura:

En la parte superior de la página escribe a mano alzada y en francés (fig.4):

> Guerre!
> Septembre 39

Y más abajo continua con el texto en el que dice:

> FIRST, there were to be eight months of "phony war." Then suddenly the hurricane! The exodus! Then four years of the slow dissolution of thought.
>
> No longer were there meat, milk, wine-no more vitamins.
>
> No longer were there canvases, nor colors to paint with.
>
> There were those who did everything to save thought and spirit. …
>
> The new world will be infinitely newer than is imagined.
>
> City planning is a science disregarded by everyone.
>
> Architecture is waking up in all parts of the world.
>
> The synthesis of the major arts will be realized only in extremely new forms: the old molds have cracked! [18]

Unas páginas más adelante adhiere:

> May-June, 1940. The collapse! June 11, 1940, The exodus …[19]
>
> THROUGH new laws, courageous regulations, we could make the plunge into the new times, introduce, impose, make modern architecture and city planning known in all countries as accepted procedures and reconstruct France magnificently. A year of struggle at Vichy: threats… the drama is being played in the

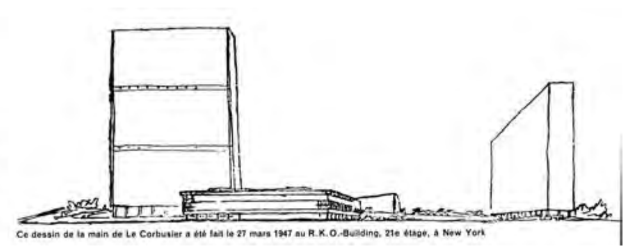
16 RAGON, Michel, « La fin des utopies » dans *Le Temps de Le Corbusier*, Éditions Hermé, Paris 1987, p. 123-132.

17 Ibid., p. 123.

18 LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, op. cit, p. 103.

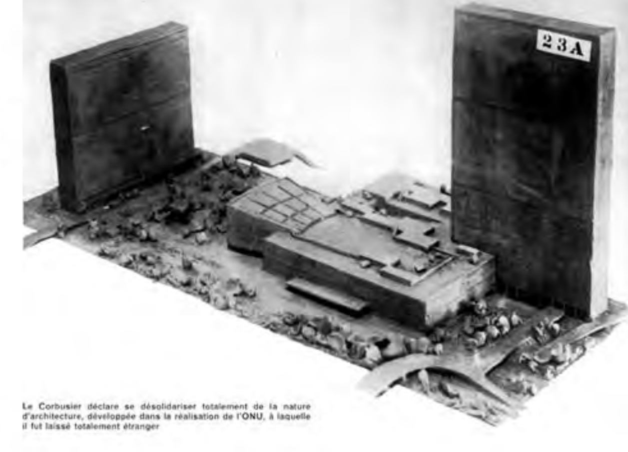
19 Ibid., p. 108.







Deux aspects de la maquette 23 A, création totale de Le Corbusier, qui a servi de pivot aux discussions des 10 experts venus à New-York à partir du 15 mars 1947



Le Corbusier déclare se désolidariser totalement de la nature d'architecture, développée dans la réalisation de l'ONU, à laquelle il fut laissé totalement étranger





8.

8. Propuesta para el proyecto de las Naciones Unidas en N.Y., publicadas en *Œuvre complète 1946-1952*, p. 39.

wings. The occupying forces wish, slowly, implacably, to disintegrate the French spirit.[20]

El tiempo de la posguerra y la reconstrucción no será fácil para él. Será un periodo de lucha por lograr aplicar sus ideales con relación a la ciudad, la arquitectura y las artes. Así mismo, tendrá que enfrentar, según él, a críticas, rechazo a sus ideas y momentos de profunda frustración, como su experiencia en el proyecto para la ONU o la UNESCO.[21] Sin embrago, también logra la construcción de algunas de sus obras más emblemáticas, proyectos síntesis donde recoge la experiencia de una vida y de su investigación paciente.

Algunos de los proyectos emblemáticos, paralelos a la realización del Poema son: La Unité d'habitation en Marsella (1946-1952), la capilla de Notre-Dame du Haut en Ronchamp (1950-1955), los proyectos que inicia en la India en Chandigarh (con proyectos institucionales como el Houte Cour (1952) o el Palaise de l'Assemblée (1955)), y en Ahmedabad con proyectos como el Museo de Ahmedabad (1951), o las casas unifamiliares desarrolladas en la India como: la Villa Chimanbai (1951), Sarabhai (1952) y Shodan (1952); el proyecto para el convento de Sainte-Marie de la Tourette (1953), las casas Jaoul (1951) o la casa Curutchet en La Plata Argentina en (1949), como los más representativos. En términos urbanísticos, los proyectos abarcarán desde la reconstrucción de ciudades como Saint-Dié con proyectos arquitectónicos como Usine Claude et Duval (1946), intervenciones sobre centros consolidados como La Rochelle-Palice, Izmir o el Centro Cívico y el Plan de Bogotá, hasta la formulación de una

20 Ibídem.

21 Según Charles Jencks, en su libro *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*, Le Corbusier asume una actitud trágica, casi de forma obsesiva, durante el último periodo de su vida, en el que una y otra vez hace énfasis en sus fracasos. Casi de forma Quijotesca o Nietzscheana, según Jencks, pareciera que, en el fondo, Le Corbusier utiliza este sentido de rol trágico a su favor: a modo tal vez de mártir o profeta incomprendido por su tiempo: " For instance when he received the Royal Institute of British Architects Gold Medal in 1953, he spent his entire address recounting one bitter failure after another, referring to himself as a 'true cab-horse who had received many blows with a whip' (ver: *Royal Institute of British Architects Journal*, April 1953, p. 218). In other contexts, he referred to himself as a rat, a person who had led a dog's life, an acrobat and a clown. The image of a social outcast and a beaten yet spirit animal obsessed him. When one of the CIAM architects called him a genius, he made a drawing of a bird on the back of an ass and vice-versa, saying 'Does the genius support the ass or does the ass support the genius? (ver: GIEDION, Siegfried, *Space, Time and Architecture*, 5th edn, Cambridge, Mass., 1967, pp. 568-569). Here one finds the implacably honest gaze which usually criticized the world turned in on itself in lacerating self-hatred. One of his favorite books was *Don Quixote*, and no doubt he often saw himself and Pierre Jeanneret as this knight errant and Sancho Panza, tilting away at windmills in a comically pathetic rather than tragic life. Yet at other moments it was Nietzsche and a tragic struggle which were credible." Ver: JENKS, Charles, *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture,* Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1973. p. 178.

ciudad completa como Chandigarh.

En términos teóricos y como aporte a la historia de la arquitectura, durante este periodo publica los dos libros del *Mudulor*: el primer tomo en 1950 y el *Modulor 2* en 1955.[22] Igualmente publica textos relevantes como: *La Maison des hommes* con François Pierrefeu en 1942, *La Charte d'Athènes* en 1943, *Les Trois établissements humains* en 1945, *Manière de penser l'urbanisme* de 1946, *Propos d'urbanisme* 1946, *UN Headquarters* 1947, *New World of Space* 1948, *L'Unité d'habitation de Marseille* en 1950, *Poésie sur Alger* 1950, *Une Petite maison* 1954. Y artículos como: *« L'espace indicible »* en *L'Architecture d'Aujourd'hui* 1946, y *« Unité »* en *L'Architecture d'Aujourd'hui* 1948.

El Poema y el periodo de la posguerra

Ubicar una obra como *Le Poème de l'Angle Droit* con relación al periodo de posguerra mundial, tiene un sentido específico en razón que dentro de los múltiples acontecimientos del siglo XX, éste se establece como cuestión significativa de referencia. La ciudad, la arquitectura y las artes, no son ajenas a dichos acontecimientos; por el contrario, son las que con mayor sensibilidad reaccionan ante las transformaciones económicas, políticas y sociales, producto de la ellas mismas. En este contexto, Le Corbusier direcciona gran parte de sus movimientos estratégicos hacia la reconstrucción, con la intención de poder aplicar sus teorías y sus ideales, por un lado, en el campo urbanístico-arquitectónico y por otro, en la reformulación de su relación con las artes plásticas.

Dentro del contexto global descrito anteriormente, los Estados Unidos toman el liderazgo y se ratifican como la nación más fuerte del mundo occidental, donde se gestan importantes cambios en los procesos económicos, políticos y sociales, que también afectan de forma fundamental el contexto de la cultura y el arte. Dentro de este ámbito hay tres factores de reorganización, en el llamado "mundo occidental", que de forma directa e indirecta afectan a Le Corbusier.

El primer factor, está determinado por la realidad de una Europa devastada y dividida ideológicamente, en contraposición al fortalecimiento de un país como los Estados Unidos, que se presenta como la tierra de la libertad y las oportunidades.[23] El segundo está relacionado con el ámbito artístico e intelectual, puesto que después de la Guerra se produce un importante cambio en el ámbito de la cultura artística: el centro del mercado se desplaza a los Estados Unidos y la capital del arte pasa de París a Nueva York.[24] Europa pierde así, el liderazgo en términos del arte. El tercer y último factor, está relacionado con el desplazamiento del centro del poder político y económico que rige el mundo occidental, a partir de la consolidación de un nuevo organismo como el de las Naciones Unidas, encabezada por una nación, como los Estados Unidos. Tal circunstancia, conlleva a la selección de la ciudad de Nueva York como su sede oficial; una metrópoli que se ve fortalecida aún más, a partir de la realización del proyecto para el edificio de las Naciones Unidas entre 1946 y 1951.[25]

Europa – USA

Entretanto, en una Europa que se encuentra arrasada y con precarias condiciones de vida, los esfuerzos se centran principalmente en la recuperación económica, los avances científicos y tecnológicos, desplazando el desarrollo arquitectónico y artístico a un segundo plano. Colateralmente, el racionalismo llega a su máxima expresión inclinándose contra el propio hombre y su capacidad creativa.

En contraposición a lo que sucede en Europa, Estados Unidos es un país fortalecido económicamente, enfocado hacia una sociedad de consumo, con un alto nivel de producción industrial y tecnológica, el cual acoge a gran parte de las grandes cabezas europeas en todos los campo: ciencia, arte, arquitectura, ciencia, etc. Mientras Europa resuelve conflictos de poder, en Norteamérica dedican sus esfuerzos al fortalecimiento económico y cultural del país. El ideal de progreso y capital rigen la sociedad americana y por esto mismo las oportunidades y la libertad de producción en todos los campos son bien recibidas tanto por sus inmigrantes como por los propios americanos. América se convierte en la tierra de las oportunidades y por ello, es elegida por importantes artistas, literatos, arquitectos e intelectuales europeos, como lugar de refugio y realización.

Algunos años antes de la guerra Le Corbusier realiza su primer viaje a

---

22 LE CORBUSIER, *Le Modulor*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection ASCOLRAL, Boulogne-sur-Seine 1950, y LE CORBUSIER, *Le Modulor 2*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection ASCOLRAL, Boulogne-sur-Seine 1955.

23 "Después de la primera guerra mundial, los Estados Unidos intervienen al lado de las democracias europeas en nombre de un ideal de progreso común. En Europa nace entones el mito, de la ideología de América, el gran país industrial en el que el industrialismo no es un nuevo feudalismo sino la empresa colectiva de un mundo joven." Ver ARGAN, Giulio Carlo, *L'Arte moderna: 1770-1970*, Sansoni, Firenze 1971, p. 618

24 "El florecimiento explosivo de un arte americano constituye el fenómeno más imponente en la historia del arte de mediados de siglo." Ver: Ibid., p.617.

25 Sobre el tema ver: LE CORBUSIER, *UN Headquarters*, 1947, op. cit.







9.

9. 1948, Imágenes exposición de Le Corbuiser en The Center of Contemporary Art of Boston.

los Estados Unidos en 1936. Las experiencias de este primer viaje quedan condensadas en la publicación de su libro *Quand les Cathédrales Etaient Blanches* (1937),[26] en el que sienta un precedente crítico como reacción a todo lo que gira alrededor de este nuevo foco de acción y referente a lo que la sociedad americana ha venido construyendo. No en vano, el tercer capítulo del libro se titula « *FRANCE – AMERIQUE* », y el primer apartado lo define con estos términos: « *Vous êtres les forts* ».[27]

La conciencia del nuevo poder americano en los tiempos modernos es clara. La acogida de los ideales modernos europeos llevados por los inmigrantes de dicho continente, abre un campo para ser retomados y puestos en práctica, por parte de los americanos y las élites llegadas allí, permitiéndoles desarrollarlas, no solo en términos arquitectónicos y urbanísticos, sino en todos los panoramas intelectuales. Acoger varios de las grandes cerebros europeos, y abrir las puertas a lo mejor de la intelectualidad, concede el espacio para que desarrollen aquellas ideas modernas, que los nuevos poderes en Europa no les permitieron seguir aplicando y desarrollando.

El ejemplo más claro se da en la cultura alemana con la subida del Tercer Reich al poder, bajo el liderazgo de Adolfo Hitler. Él impone el retorno de la imagen y los principios clásicos, conjugando el símbolo de poder con el concepto propagandístico del monumento clásico y la imposición del retorno de estos ideales en la idea de ciudad. Con ello cierra las puertas a la idea de modernidad que se gesta desde las primeras décadas del siglo XX, con ejemplos como la Escuela de Frankfurt, la Republica del Weimar o la Bauhaus entre otros. [28]

Ante tales circunstancias, los Estados Unidos surgen como patrocinadores del desarrollo de conceptos de la cultura moderna, principalmente en ciudades como Nueva York y Chicago, concediendo el espacio para su desarrollo e implementación dentro de la concepción de vida americana. Le Corbusier lo plasma en su frase, “hace que hayan pasado de golpe, a la escala de los tiempos modernos.” [29]

Desde la postguerra, los Estados Unidos han entrado en la vida del mundo.

---

26 LE CORBUSIER, *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides*, Éditions Plon, Paris 1937.

27 Ibídem.

28 Sobre el tema ver: HOCHMAN, Elaine, *La Bauhaus, Crisol de la Modernidad*, Paidos Iberica, Madrid 2002.

29 LE CORBUSIER, *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides*, 1937, cit.

Nueva York es una ciudad del universo, la primera ciudad construida a escala de los tiempos modernos. Y el orgullo anida en el corazón de los americanos. Caso psicológico muy particular: una gran ternura por las patrias de origen, Inglaterra, Alemania, Francia, España, Rusia, etc.; una gran ansiedad por sentirse tan súbitamente sentados en la cima del mundo (o, por lo menos, por creerlo); una necesidad de darse años, ilusiones años lejanos: y la gente se rodea con un ambiente mobiliar e inmueble ritual de antaño (el caso de las Universidades es típico, con esas reconstrucciones de épocas góticas, tan exquisitas como burlescas). En fin: Manhattan está de pie en el cielo, un orgullo permanente. [30]

"!Sois los fuertes, vosotros, de Estados Unidos!", escribe Le Corbusier.[31] Por estas razones, ve la necesidad de crear un puente de trabajo, entre Francia y Estados Unidos para no quedarse rezagado ni fuera del campo de acción. Es consciente que el espacio para las ideas que se han fraguado en Europa, es cada vez más estrecho y encontrar esa conexión, abriría las puertas a que sus propuestas urbanísticas, arquitectónicas y teóricas, tengan cabida, generando oportunidades en otros lugares del mundo, pero siempre pensando en Francia como epicentro. Por esto propone:

Nos queda esto: hemos reflexionado y quizá encontrado la filosofía de las cosas. Trabajemos juntos. Tendamos un puente sobre el Atlántico. Nueva York es la ciudad que está más cerca de París…[32]

El flujo de la emigración intelectual aumenta cuando los nazis invaden la mayor parte de Europa. De esta forma, América se convierte, como dice G. C. Argan, en la "depositaria", de los valores intelectuales y culturales.[33]

Le Corbusier no será ajeno a este florecimiento, ya que en gran parte, él también será favorecido por este espacio que abre esta cultura, principalmente a las ideas modernas, aunque en algunos casos también verá frustrados algunos de sus ideales. Los principales proyectos en los que este país se convierte en una pieza clave en su obra de posguerra, son por ejemplo, la participación en el equipo para realizar el proyecto para las Naciones Unidas (ONU) (figs. 8), el contacto para realizar el proyecto para el Plan de Bogotá, la realizaciones de varias exposiciones sobre su obra en varias ciudades, de las cuales las más importantes son la del MOMA en Nueva York (1951) y la del Center of Contemporary Art of Boston (1948) (fig. 9),[34] la publicación de su libro *New World of Space* (1948), presentación de las ideas del Modulor,[35] y algunos proyectos puntuales que surgirán tanto en términos arquitectónicos como de arte que serán principalmente fructíferos por su cercana relación con José Luis Sert,[36] quien se encuentra viviendo en los Estados Unidos como decano de la Escuela de Arquitectura en la Universidad de Harvard o el artista Costantino Nivola[37] entre otros.

30 Ibídem.

31 Ibid., (Versión en castellano), p.129..

32 Ibídem.

33 Ver ARGAN, Giulio Carlo, *L'Arte moderna: 1770-1970*, 1971, cit.

El contexto artístico: París - Nueva York

Culminada la segunda Guerra, se incrementa la división ideológica en Europa. Por un lado se encuentran los seguidores del ideal de progreso en el mundo capitalista y por el otro los militantes de la izquierda y fervorosos del sistema comunista que se expande desde la Unión Soviética. Dentro de este ámbito, los artistas, los arquitectos y los intelectuales, asumen un papel activo y se conforman dos grupos; los que emigran a los Estados Unidos y los que permanecen en Europa. Dentro del grupo de artistas que perseveran en sus países y que todavía creen en el arte europeo, se encuentra Picasso, un hombre comprometido políticamente y que por esta misma razón, se une al Partido Comunista en octubre de 1944,[38] el mismo año en que París es liberada de los nazis. El papel de Picasso en Europa será fundamental ya que entre 1945 y 1950, asume el liderazgo y las riendas del arte en compañía de figuras como Matisse, Braque y Legér, entre otros. Su obra, como ejemplo a seguir, estará cargada de un compromiso ideológico.[39] Pero no es solo el papel activo de Picasso el que

34 Sobre las exposiciones de Le Corbusier ver: A.A.V.V., *Le Corbusier Exposé*, Silvana Editoriale, Milán 2011.

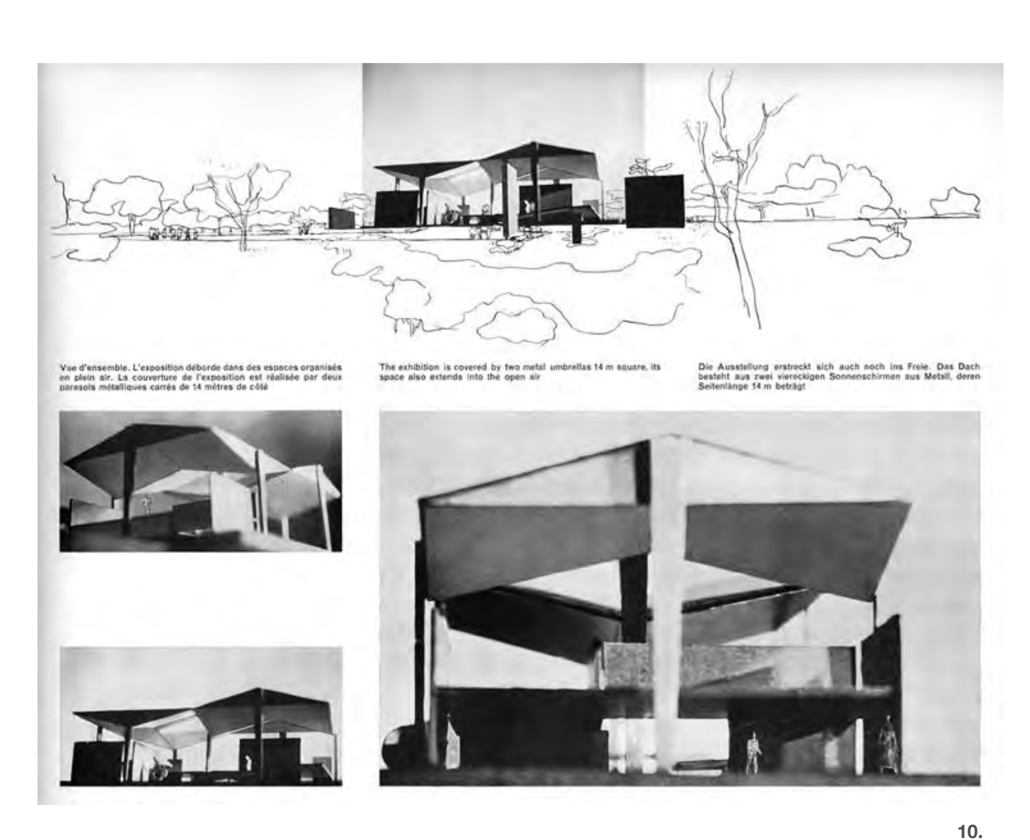
35 Ver: LE CORBUSIER, *Modulor 2*, 1955, cit.

36 Sobre el trabajo conjunto de Le Corbusier con José Lis Sert ver: ROVIRA, José María, *SERT (1928-1979): Obra Completa*, Fundación Joan Miro, Barcelona 2005.

37 Sobre la relación entre Le Corbusier y Nivola ver: MDDALENA, Mamelia, *Le Corbusier e Costantino Nivola: New York 1946-1953*, F. Angeli, Milano 2012.

38 FRAQUELLI ,Simonetta, "Looking at Picasso to Defy the Present: Picasso's Painting 1946-1973", in *Picasso Challeging the Past*, National Gallery Company, London and Yale University Press, London 2009, p.144

39 "He tried to demonstrate his support for the Party through his art, but he never adopted the social realist style which they advocated. His adherence to Communism was to provoke heated debates among French critics –Left and Right- as they tried to re-establish what they perceived to be the superior virtues of French culture in the aftermath of the war. Those in favour of the revolutionary Communist ideals criticised him for not adhering to the Party's artistic policies, while right-wing critics questioned whether as a 'foreigner' he had any place at all within the pantheon of French art." FRAQUELLI, Simonetta, "Looking at Picasso to Defy the Present: Picasso's Painting 1946-1973", op. cit, p.144. También ver: UTLEY, G., "Picasso and the French Post-War "Renaissance", in Brown 1996, pp. 95-117.



10.

Premier projet (suite)

Esquisses de plan, coupes et vues du premier projet

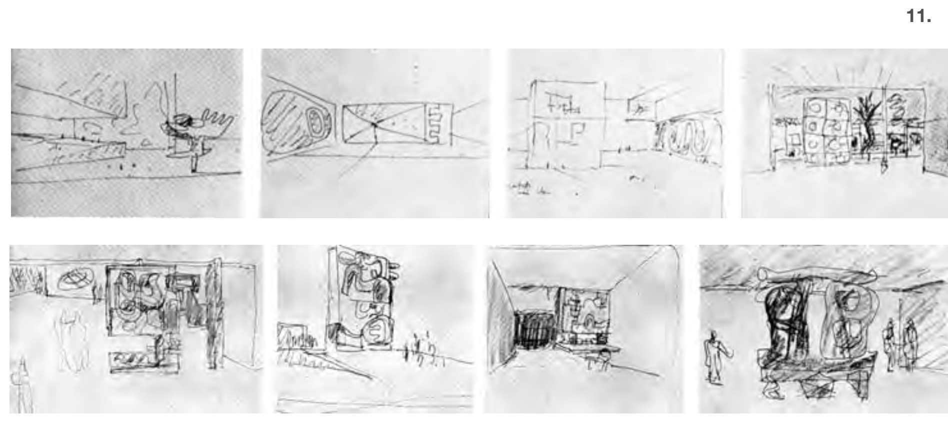
P – petit pavillon
G¹ – hauteur simple
G² – hauteur double

Plan de situation (Premier projet)

Premier projet

Premier projet (suite)

11.



12.

10. 1950, Proyecto Pabellón Síntesis de las Artes en Porte Maillot, París.

11. 1950, Interior, Proyecto Pabellón Síntesis de las Artes en Porte Maillot, París.

12. 1950, Proyecto Pabellón Síntesis de las Artes en Porte Maillot, París.

genera este movimiento de reinstaurar el valor del arte en el viejo continente. Artistas como los antes mencionados y otros como Gris, Brancusi y el mismo Le Corbusier, también conformarán esta influyente élite activa que no renuncia a la lucha por reinstaurar los valores del arte, reivindicando el posicionamiento de liderazgo de París[40] ante Nueva York.

Paralelamente y como respuesta ante la nueva realidad del ámbito cultural, los artistas que permanecen en Europa son conscientes de la necesidad de unirse y trabajar en equipo como grupos activos en pos de generar una nueva cultura artística y reinstaurar un diálogo común que resuelva el vacío, la separación y el aislamiento en el que se encuentran las artes plásticas.[41] Por ello se crea la *Association International des Arts Plastiques* en París. Una asociación presidida por personalidades y artistas de primer orden como Picasso, Léger, Braque, entre otros, con Matisse como presidente y cuya vicepresidencia es asumida por Le Corbusier en 1949. Esta asociación se reúne en comités y está dividida en grupos de trabajo, conformados por los artistas más representativos del momento y de todas las nacionalidades que se encontraran viviendo en París en ese momento.[42]

Pero este no es el único acto en pos de la reconstrucción sobre los valores del arte. Después de la liberación de París, Le Corbusier hace un llamado a los artistas y arquitectos, apelando por un direccionamiento hacia una *Síntesis de las artes,*[43] en un artículo publicado el 8 de agosto de 1945 en el periódico *Volontés,* titulado *« Aux approches d'une synthèse: Aboutissement de vingt anées consacrées à la recherche d'une doctrine du domaine bâti ».*[44] Aunque el concepto de síntesis de las artes viene de tiempo atrás, desarrollado por algunos grupos de vanguardia después de la Primera Guerra Mundial, así mismo, el concepto de síntesis aparece una y otra vez en los textos de *L'Esprit Nouveau* y más adelante, es planteado una vez más en los años treinta.[45] Tras algunos años de aislamiento y reflexión por causa de la invasión a Francia, Le Corbusier retoma el planteamiento de este ideal de síntesis y unidad como una respuesta inminente ante lo que ha sucedido y lo que ha de suceder en miras al futuro. Como consecuencia, esté tema es retomado y acogido por el CIAM de 1947 en Bridgewater, en donde se crea una sección especialmente dedicada a la Síntesis de las Artes.[46]

En 1948 se convoca una reunión en París, liderada por Le Corbusier, con el fin de poner en práctica la ideas de la intervención de las artes plásticas dentro de la arquitectura.[47] La necesidad evidente de reintegrar los artistas, conforma un diálogo común entre pintores, escultores, arquitectos y se crea la *Association International des Arts Plastiques*, en la que se plantea la realización del proyecto para una exposición sobre la Síntesis de las Artes, en Porte Maillot en 1950, como un proyecto propulsor de esta idea (figs. 10-12).[48]

> La situation des arts plastiques paraissait inextricable: des peintres innombrables, des sculpteurs, chacun de leur côté. Et les architectes indifférent au phénomène plastique et à l'esprit d'époque ou ne trouvant pas le moyen d'établir le contact utile. L'idée est donc venue de créer des « Chantiers de Synthèse » ayant pour objet de mettre les peintres et les sculpteurs à pied d'œuvre devant des tâches de nature architecturale et cela dans des conditions architecturales. Il ne s'agissait pas de réaliser des commandes, mais d'orienter les peintres et les sculpteurs qui en sentent la vocation vers les choses de l'architecture. [49]

El objetivo de esta iniciativa, tomando a París como centro, es dar comienzo a un circuito que incluiría Milán, Londres, Berlín entre otras ciudades, para estimular una intensificación de investigaciones sobre la relación entre las artes plásticas y la arquitectura. Aunque este proyecto finalmente no se lleva a cabo, el direccionamiento de la mirada hacia esa nueva búsqueda de una síntesis queda planteada en el medio, y diferentes grupos y asociaciones de artistas seguirán definiendo sus planteamientos y manifiestos. Como respuesta a estas iniciativas, las revistas tanto de arte como de arquitectura asumen un papel activo de llamado a reinstaurar los valores Europeos. Algunos de los ejemplos más sobresalientes son: *L'Architecture d'Aujord'hui* y *L'Art d'Aujourd'hui,*[50] creada en 1949, como una ramificación de la primera; *L'home et l'architecture* o *Formes et Vie*, fundada por Le Corbusier y Fernand Léger, pero de la cual sólo se publi-

40 Ver: A.A.V.V., *Paris 1937-1957*, Centre Georges Pompidou, Paris 1981.

41 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, op. cit., p. 67.

42 Ver Capítulo « Synthèse des Arts majeurs. Projet d'une exposition à installer à la Porte Maillot 1950 » en: Ibídem.

43 Ibídem.

44 Publicado por Le Corbusier en: LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1938-46*, Vol. 4, Editions Girsberger, Zurich 1946, pp.66-71.

45 Sobre los primeros planteamientos de la idea de Síntesis de las Artes ver: LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1938-46*, 1946, cit.

46 Sobre el tema del congreso CIAM de Bridgewater en 1947, ver: ROVIRA, José María, *SERT (1928-1979): Obra Completa*, 2005, cit.; MUMFORD, Eric, *The Ciam Discourse on Urbanism 1928-1960*, MIT Press, Cambridge Mass. and London 2000.

47 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit, p. 67.

48 Ibídem.

49 Ibídem.

50 Ver el texto introductorio de la editorial del primer tomo de *L'Art d'Aujourd'hui* de 1949. Primer número publicado en junio de 1949.



13.



14.

can dos tomos entre 1951 y 1952 (figs. 13-14).[51]

Dentro de este contexto, *L'Art d'Aujourd'hui* es una de las revistas que más representa este papel activo, ya que se enfoca en la propagación y difusión de las actividades y debates dentro del medio de las artes plásticas. Busca también, promulgar un campo abierto para que los críticos tengan la posibilidad de expresarse, y así mismo promover la obra tanto de artistas reconocidos, como jóvenes.

El papel de esta revista no solo se orienta hacia las propuestas artísticas de este período, sino que intenta además, retomar y volver a publicar las bases fundamentales de las vanguardias de principio de siglo XX, así como las de los años veintes. Su intención es volver a buscar los fundamentos del arte europeo y publicitar la imagen de la producción artística del continente, con la intención de restablecer y centrar la mirada en Europa y sus artistas. Basta leer el primer editorial para comprender el enfoque, publicitario y reivindicador.

> L'activité artistique n'a jamais été aussi grande à Paris. Les expositions se succèdent à une telle cadence que les critiques d'Art ne parviennent même pas toujours à les visiter toutes. Plus que jamais Paris est la capital des arts.
>
> Or, à part quelques bulletins et journaux peu ou mal illustrés, aucune publication régulière, consacrée aux arts plastiques, n'offre aux artistes et amateurs d'art une tribune sérieuse pour permettre aux grands courants artistiques de s'affronter, et pour orienter des recherches plus ou moins cohérentes.
>
> D'autre part se pose, plus que jamais, le grand problème de la synthèse des arts. Malgré l'accord plastique qui s'affirme de plus en plus entre l'Architecture, la Peinture et la Sculpture, aucune occasion n'est donnée à cette synthèse de s'affirmer sur des exemples concrets.
>
> Afin de pallier à ces différentes lacunes, l'Architecture d'Aujourd'hui a pris la décision de faire paraître une nouvelle revue de qualité sous le titre : « ART D'AUJOURD'HUI ».
>
> Le premier numéro de cette publication mensuelle sort à l'occasion du Salon de Mai, et le second pour les Salons des Réalités Nouvelles et de l'Art Mural.
>
> La nouvelle publication ne comportera qu'un nombre de pages limité afin d'en rendre le prix abordable pour tous les artistes. Par contre, l'édition en sera très soignée. Les critiques d'art pourront s'exprimer en toutes les recherches les plus audacieuses seront toujours en courages.
>
> Dans chacun des numéros, plusieurs pages seront consacrées à l'un de nos meilleurs artistes contemporains. Nous commençons par un des plus modestes, mais par un admirable artiste : Henri Laurens, qui vient de réunir à Bruxelles pres-

51 LÉGER, Fernand et LE CORBUSIER, *Formes et Vie*, No. 1-2, Éditions Falaize, Paris 1951-1952.

13. 1951, Carátatula revista *Formes et Vie*, No. 1
14. 1952, Carátatula revista *Formes et Vie*, No. 2

que toute son œuvre, 70 sculptures. Pourquoi Bruxelles ? Il est regrettable que leurs salles alors que tant d'expositions discutables encombrent les quelques locaux disponibles.

Les prochains numéros consacreront une place importante à Fernand Léger, Magnelli, Calder et aussi à des jeunes dignes de prendre rang parmi les véritables maîtres de ce temps. [52]

Las expresiones "promocionales" del momento por el que pasa el arte europeo, no pueden ser más explicitas, como se puede leer en la primera frase del editorial. Desde todos los ámbitos se busca la unión y el impulso de la obra de los grandes artistas que permanecen en Europa, así como de las nuevas generaciones. El ideal impulsor que buscan es reinstaurar el protagonismo de París, como representación del gran centro del arte y recuperar el espíritu de liderazgo del arte europeo. Este papel activo lo lideran las revistas, los museos y el diálogo común que se propone entre los diferentes oficios relacionados con las artes plásticas y la arquitectura. Dentro de este contexto, Le Corbusier asume un papel activo desde el planteamiento del la *Síntesis de las artes* y el concepto de *Unité*.

1.1.1.2 Segundo punto: El Encargo

El segundo punto del texto en la *Œuvre complète* se refiere al libro como un encargo y como parte de una colección. Según una carta que se encuentra en las archivos de la Fondation Le Corbusier,[53] en 1947 Le Corbusier recibe la propuesta por parte de Stratis Eleftheriades - Tériade (1889-1983),[54] para realizar un libro de arte como parte de una colección titulada: « *Grands livres manuscrits et illustrés par les artistes* ».[55] Tériade es un reconocido editor en París, creador y director de las Éditions Verve o Tériade Editeurs [56] y de una importante revista de arte y crítica fundada en 1937, llamada *Verve*, al igual que la editorial. Unos años después de la fundación de la revista, Tériade inicia paralelamente esta colección de libros de arte o *livres d'artsite,*[57] como son reconocido en París, dentro de los cuales participan artistas de la talla de Henri Matisse, Pablo Picasso, Fernand Lèger, Georges Rouault, entre otros, como lo cuenta Le Corbusier.[58] Tériade invita a Le Corbusier a realizar su propio libro, sin embargo al ser parte de una colección y así mismo, de una tradición en el medio del arte en París, como se verá en el capítulo 2, la colección ya cuenta con unas características establecidas a las cuales debe acogerse como punto de partida. Sobre este tema Juan Calatrava escribe en su texto *"Le Corbusier y Le Poème de l'angle droit: Un poema habitado, una casa poética"*:

La publicación del *poema* de Le Corbusier no constituía un hecho aislado en la producción de las Éditions Verve. Este sello editorial había sido fundado por Tériade (1897-1983), griego de nacimiento pero instalado en París desde 1915 y convertido desde finales de la década de los treinta en uno de los principales agitadores culturales del mundo artístico parisino, gracias a sus críticas de arte pero, sobre todo, a su labor editorial, que incluyó, además de la fundación en 1937 de la revista *Verve* (que publicaría 38 números hasta 1960) y de la edición de otras publicaciones periódicas, una serie de encargos de libros de corta tirada y elevado precio, entendidos como objetos artísticos en sí mismos, a algunos de los principales artistas del momento. Así, a lo largo de los años cuarenta y cincuenta vieron la luz bajo el patrocinio de Tériade magníficas ediciones artísticas como el *Divertissement* de George Rouault (1943), *Jazz* de Henri Matisse, *Cirque* de Fernand Léger (1950) o *Le Chant des Morts* de Pierre Reverdy ilustrados con

---

52 *Art d'Aujourd'hui*, Revue Mensuelle No. 1, Paris, jun 1949.

53 FLC F2-20 299-300.

54 Su nombre original es Stratis Eleftheriades (1889-1983), pero será más conocido como Tériade. Nace en Mytilene, Grecia en 1989. Desde 1915 se instala en París hasta su muerte en 1983. Aunque estudia derecho, será reconocido en el medio literario y artístico como crítico de arte, marchante y editor. En sus inicios en París trabaja en la revista Cahiers d'art, fundada por Christian Zervos (1889-1970). En 1933 trabaja con Albert Skira (1904-1973) en la revista Minotaure como director, y en 1937 se independiza y funda su propia revista de arte titulada Verve: revue artistique et littéraire (1937-1950). A partir de este momento funda igualmente su propia editorial conocida como Tériade Editeurs o Éditions Verve, con la cual se dedica a la publicación de libros de arte, de corto tiraje y elevado precio, para coleccionistas. Estos libros serán realizados por reconocidos artistas modernos como H. Matisse, P. Picasso, G. Rouault, M. Chagall, F. Léger, entre otros. Ver: ANTHONIOZ, *Michele, Hommage à Tériade*, Grand Palais et Centre National d'Art Contemporain, 16 mai - 3 septembre, Paris 1973.

55 "Tériade, le créateur et Directeur des Éditions Verve à Paris, m'a demandé en 1947 de faire pour lui un libre dans la série des « grands livres manuscrits et illustrés par artistes », tels que DIVERTISSEMENTS » de Roualt, « JAZZ » de Matisse, « LE CIRQUE » de Léger." Ver: FLC F2 20 299-300. Este tipo de libros será reconocido en París como livres d'artistes. Este tema será ampliado en el capítulo sobre la historia de los libros de artistas en París. Para más información ver: KHALFA, Jean, *The Dialogue Between Painting and Poetry: Livres D'Artistes 1874-1999*, Black Apollo Press, Cambridge 2001.

56 Éditions Verve es un sello editorial fundado por Tériade en 1937 en París. Ver: ANTHONIOZ, Michel, *VERVE: The Ultimate Review of Art and Literature (1937-1960)*, Harry N Abrams Inc., Publishers, New York 1988.

57 Ver: KHALFA, Jean, *The Dialogue Between Painting and Poetry: Livres d'Artistes 1874-1999*, 2001, op. cit.

58 Para más información ver: < http://museumteriade.gr/en >; ANTHOJOZ, Michel, *Hommage à Tériade*, 1973, cit.; A.A.V.V., *Tériade & les livres peintres*, Musée Matisse Le Cateau-Cambrésis 2002.



15.



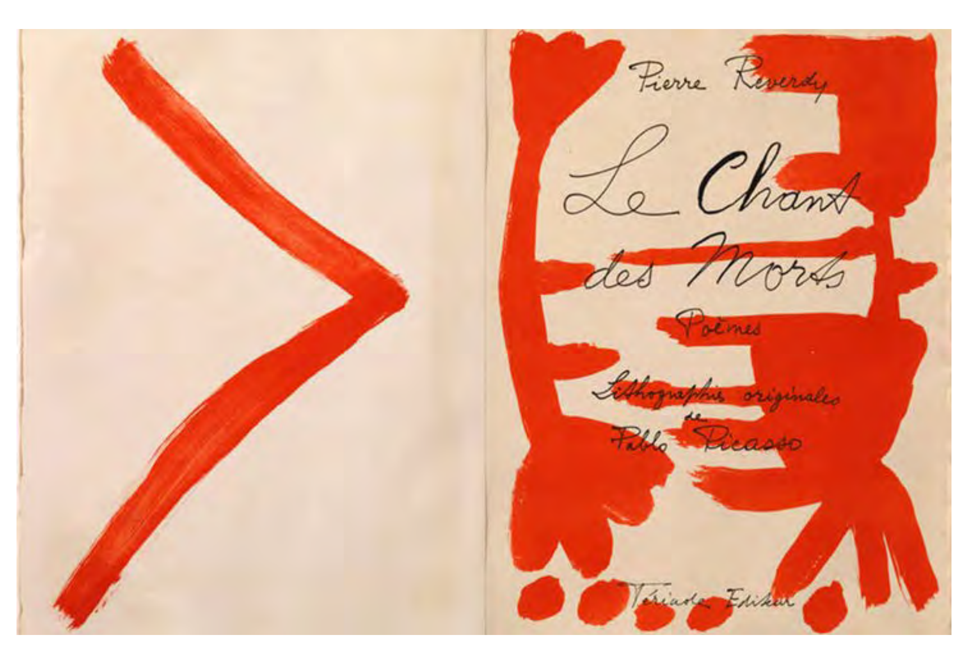
16.

Georges Rouault.

Divertissement

Tériade éditeur

17.



18.

15. 1947, *Jazz* de Matisse.

16. 1950, *Cirque* de Léger.

17. 1946, *Divertissement* de Rouault.

18. 1948, *Le Chant des Morts* de Pierre Reverdy e ilustraciones de Picasso

123 litografías de Picasso (1948).[59] (figs. 15-18)

En el texto de presentación del Poema en la *Œuvre complète*, es fundamental reconocer tres aspectos con relación al énfasis que hace en el hecho de ser un encargo y parte de una colección: el primero es, que la obra es el resultado de una propuesta externa dentro del contexto de los artistas más importantes en París. Para Le Corbusier esto significa ser elegido dentro de este grupo de selectos artistas, como Matisse, Picasso, Legér y Rouault, quienes son de los artistas más influyentes tanto en el medio parisino como a nivel mundial. En segundo lugar, es una oportunidad para la reivindicación de su figura pública, no solo como arquitecto, sino ser reconocido una vez más como artista. En tercer lugar, que el nombrar en el texto, las obras publicadas por estos cuatro artistas, puede significar que exista una posible influencia de sus libros, ya sea en técnicas, formatos, ideas o, que desea ubicar la importancia de su obra-libro y de sí mismo, como un artista del nivel de los demás y así demostrar, el valor que el arte tiene para él y la importancia de su obra plástica.

Desde el inicio de su carrera, Le Corbusier se considera pintor y se presenta en el contexto parisino como tal, cuando inicia su trabajo en conjunto con Amédée Ozenfant, quién lo impulsa y lo presenta en el medio. Este encuentro, le abre las puertas al mundo del arte en París, no solo por la importancia de sus publicaciones conjuntas, con textos como *Après le Cubisme* (1918)[60] (fig. 23) o la fundación de la revista *L'Esprit Nouveau* (1920-1925),[61] sino también por sus investigaciones pictóricas bajo las ideas del Purismo, movimiento iniciado desde *L'Esprit Nouveau* (figs.20-22 y 24-25).[62] Estos hechos y la realización de su pintura *La Cheminée* (1918) (fig. 19), constituyen el inicio de su carrera oficial como pintor, sin embargo públicamente no durará mucho; desde 1923, el reconocimiento de sus ideas arquitectónicas, principalmente con la publicación de su libro *Vers une Architecture* (1923) empiezan a opacar sus logros como pintor y generarán una dicotomía entre la figura pública del pintor, reconocido como Jeanneret, y el arquitecto, quien será reconocido bajo el seudónimo de Le Corbusier. A partir de este año, por decisión propia, deja de exponer sus pinturas en galerías,[63] pero continua pintando en su estudio hasta el final de su vida, como un oficio paralelo a su producción arquitectónica. Aunque la figura pública del pintor desaparece por un tiempo, él no cesa de practicar este oficio, lo que genera que su producción pictórica sea tan amplia como su obra arquitectónica.

Una vez iniciado su silencio, la pintura se convierte en su refugio de investigación y será parte fundamental del trabajo que realiza en su "atelier de la recherche patiente".[64] Le Corbusier dedica la mañana a la pintura y la tarde a su arquitectura,[65] como dos oficios paralelos, igualmente importantes y profundos para él, pero ignorados por el público por un largo periodo de tiempo, hasta 1938 y 1939 cuando vuelve a exponer su obra plástica públicamente.[66]

---

59 Los ejemplos de los libros producidos por Tériade que cita Calatrava, son los mismos que cita Le Corbusier en su texto de presentación en el vol. 5 de la *Œuvre complète*. Ver : CALATRAVA, Juan, "Le Corbusier y *Le Poème de l'angle droit:* un poema habitable, una casa poética" en, *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006, pp. 9-10. Y, LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 241.

60 OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, *Après le Cubisme*, Éditions des Commentaires, Paris 1918.

61 Revista de fundada por, Amédé Ozenfant, Charles-Edouard Jeanneret y el poeta Paul Dermée.

62 Ver: OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, « Le Purisme », dans *L'Esprit Nouveau* No. 4, Paris 1921.

63 "In 1938, the Kunsthaus in Zurich broke the silence which had gathered around my work as a painter. The twelve large rooms of the museum sheltered a hundred large canvases painted between 1921 and 1937.

In 1939, Louis Carré organized an exhibition in Paris. The Amsterdam Museum recently showed more than twenty large canvases." Ver: LE CORBUSIER, *New World of Space*,1948, op. cit., p. 20.

64 Ver: LE CORBUSIER, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, 1960, cit.

65 Según Caltrava: "Ello se puede apreciar, en primer lugar, en la organización de su jornada de trabajo y del espacio de su propio apartamento de la rue Nungesser et Coli (un edificio, por cierto, en cuyo *hall* puede verse hoy una reproducción de *Le Poème de l'angle droit* desplegado ocupando todo el muro principal, en un montaje que es, sin embargo, posterior a la muerte de Le Corbusier). Podría decirse que la actividad de Le Corbusier adquiere un ritmo binario, con media jornada de reflexión solitaria y trabajo artístico en el taller dispuesto en su vivienda y otra media (normalmente, hasta 1953, por las tardes) dedicada a la arquitectura en el marco de la labor colectiva del estudio del número 35 de la rue de Sèvres. Pero este reparto binario del día es un poco como ese recorrido del sol a lo largo de la jornada de veinticuatro horas, que Le Corbusier había dibujado en *La Maison des Hommes* y que reaparece como uno de los grandes temas de *Poème*. Artes plásticas y arquitectura no se conciben ya como empeños ajenos entre sí. Ciertamente, Le Corbusier hablaba de su práctica artística como algo que, al contrario que la arquitectura, tenía un carácter « desinteresado » y le permitía « cortar las cadenas » de la servidumbre del estudio, pero este « corte » no tenía en realidad otro objetivo que el poder pensar distanciadamente, con una reflexión sosegada que tarde o temprano terminaría por retornar a la arquitectura en el ámbito global de la síntesis de las artes. Se trata pues de momentos diferentes, con exigencias intelectuales específicas, ritmados en el tiempo cíclico de la jornada de trabajo, pero igualmente necesarios y complementarios en un itinerario creativo único." Ver : CALATRAVA, Juan, "Le Corbusier y *Le Poème de l'angle droit:* un poema habitable, una casa poética", 2006, op. cit., p. 13.

66 "Then, in 1940, came the proscription of spirit; a slick art sold well for four years…

Without a dealer, and without a fixed market value, I have the good fortune to paint without selling. That carries with it a certain danger. One remains the only judge of oneself, one lives alone (in painting only, for heaven knows that I am in contact with men and their passions in architecture and city planning!). One lives alone in the cruel dilemma peculiar to artists: confidence against doubt. …." Ver: LE CORBUSIER, *New World of Space,*1948, op. cit., p. 20.



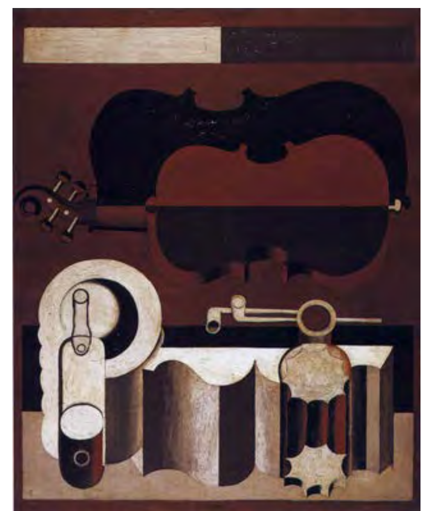
19.



20.



21.



22.



19. 1918, *La Cheminée* (FLC 134)

20. 1918, *Nature morte à l'oeouf* (FLC 136)

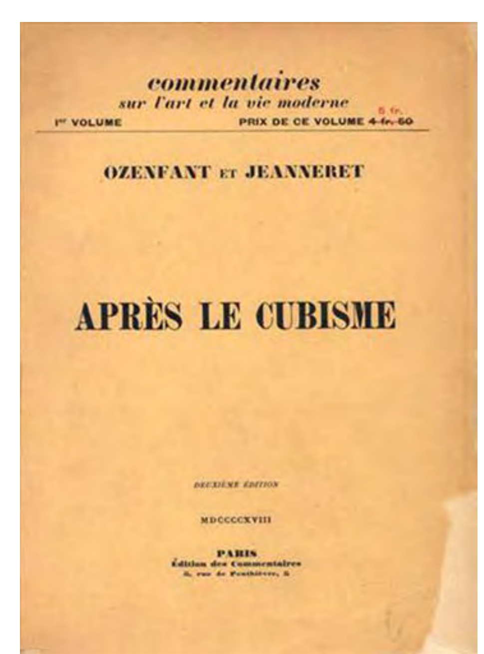
21. 1919, *Le Bol blanc* (FLC 1)

22. 1920, *Nature morte au violon rouge* (FLC 137)

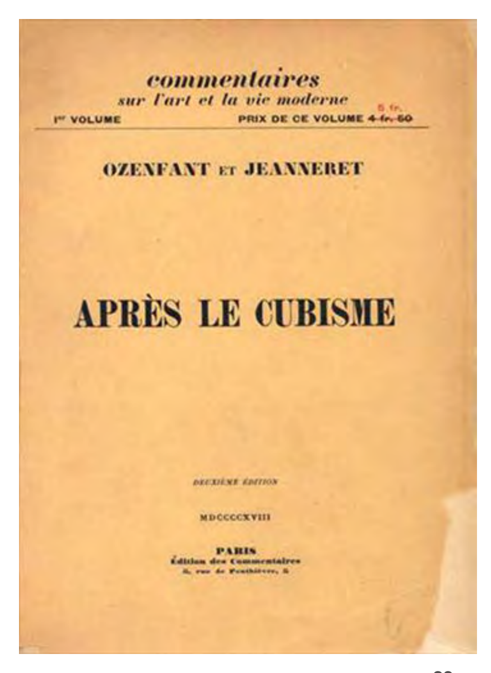
23. 1918, *Après le Cubisme*.

24. 1920, Primer ejemplar, revista de *L'Esprit Nouveau*, No. 1.

25. 1920, Segundo ejemplar, revista de *L'Esprit Nouveau*, No. 2.



23.



24.



25.

En el mismo vol. 5 de la *Œuvre complète*, incluye un texto titulado *« Plastique et Poétique »* [67] en el que condensa y expone su actividad plástica iniciada en París desde 1918. Igualmente destaca las razones por las cuales decide dejar de exponer en galerías y hacer de la pintura su propio laboratorio de investigación, mientras paralelamente desarrolla su carrera como arquitecto y urbanista.

> Le programme est si révolutionnaire que Le Corbusier, occupé à peindre tous les jours depuis 1918, cesse d'exposer à Paris dès 1923. Il fera retraite, car les débats sur la peinture, sur la sculpture, sur l 'architecture ne peuvent être menés synchroniquement. Ils sont complexes, ils sont encore peu abordés. La confusion la plus grande paraît régner. L'architecture à ce moment-là doit fortement devenir solidaire de l 'urbanisme (nous en sommes loin !). L'urbanisme est question violemment économique et sociale, voire politique. La peinture qui doit de maintenir son rôle éminent d'agent poétique, ne peut pas, en un tel moment, participer à des fraternisations dans des luttes de parties si différentes. Toutefois la préoccupation architecturale ne cessera pas, dans le monde entier, d'animer certains esprits parmi les peintres: Mondrian fut un précurseur, à vrai dire, c'était un architecte non incarné.
>
> Le Corbusier, dans la période dénommée « puriste » qui ne peint que les objets les plus banals: verres et bouteilles, n'hésite pas à se contenter de ces pauvres supports pour essayer d'atteindre au phénomène plastique. Il ne se rend pas compte alors que ses tableaux à cette époque représentent une part effective de la conquête des formes actuelles de la plastique architecturale. En 1925, l'étape était franchie. Entre les formes architecturales, nées du béton armé et de ses adjuvants, et celles de sa peinture, la simultanéité est alors complète. L'esprit des formes anime ses tableaux comme son architecture, et même son urbanisme. Sans recherche plastique, sans sentiment plastique, sans une véritable passion plastique, Le Corbusier n'aurait pas été le créateur des formes qui, petit à petit, apparaîtront dans sa production d'urbaniste et d'architecte. Cette attention vouée aux formes ne devait pas laisser de côté l'intérêt que l 'on peut porter à la vie elle-même dans ses manifestations naturelles et surtout aux réactions d'ordre psycho-physio-logiques en face de l 'humain. La course se déroule donc, des dessins «verres et bouteilles » du début, à travers l'éloquence de ce qu'il a appelé «les objets à réaction poétique » (racines, os de boucherie, galets, écorce d'arbres, etc. etc...) pour aboutir à la figure humaine, laquelle offre á l 'imagination poétique et à l 'esprit constructif les moyens infinis de décomposition et de reconstruction en faveur d'une création plastique et poétique conjuguée.[68]

67 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, cit.

68 Ibid., p. 229.

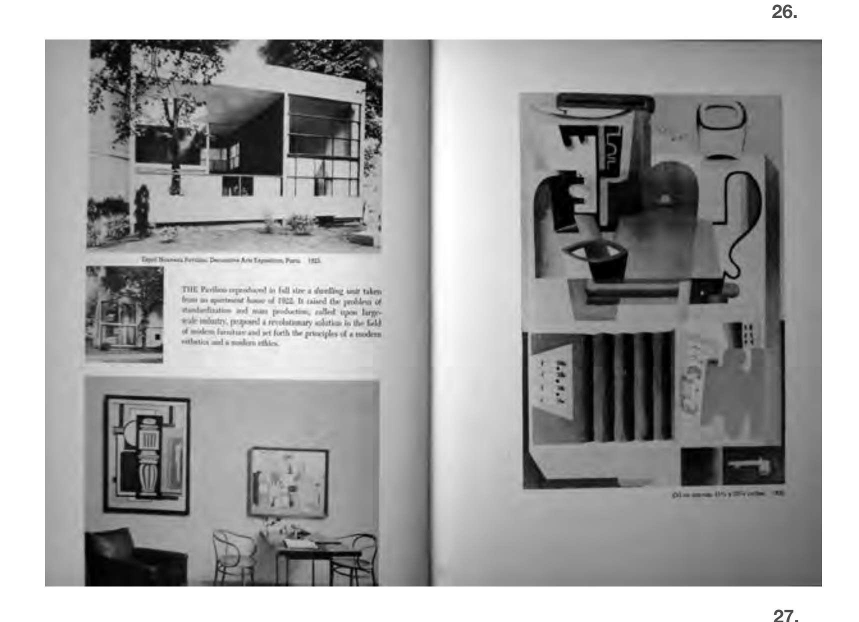
En 1948 Le Corbusier publica un libro titulado *New World of Space* y subtitulado *"The Foundation of His Work"*, para una exposición de su obra, organizada por el *Institute of Contemporary Art* de Boston, en Estados Unidos.[69] Según las palabras del editor, este libro es una compendio de su obra plástica y arquitectónica, organizada cronológicamente, pero no como un catálogo, sino como una demostración de lo que Le Corbusier define como la base de su pensamiento. Es tal vez el primer libro en el que presenta una síntesis de su obra pictórica y arquitectónica, organizada en un diálogo conjunto en el que muestra proyectos arquitectónicos al lado de sus pinturas o dibujos, lo que genera un equilibrio y un diálogo entre los dos oficios. Le Corbusier los presenta como una unidad, como una sola búsqueda e investigación. Pero el libro no está dedicado solamente su obra; hay un apartado sobre sus datos biográficos en el cual se presenta como un constante investigador en distintos oficios: arquitectura, pintura, escultura y sus textos, dirigidos a un mismo fin: la *unidad*. Con relación a este tema, V.S. Wight, en el Prólogo de este libro, dice:

> In this book Le Corbusier provides a visible summation of his work in architecture and painting, and the plates are arranged in chronological order. But the book is not intended as a catalogue of his work; to take it as such would be to miss its quintessential quality. It illustrates an underlying concept, or idea, which Le Corbusier, looking back, now believes to be the basis of his creed. For the presentation of this concept Le Corbusier has edited the work of a lifetime; he has drawn his text to his creed from his numerous published pronouncements.
>
> For Le Corbusier a work of art -that is to say a successful work of man -organizes and humanizes not merely the space it contains but all the surrounding space, invading brute nature with its own field of force. It is this concept which conveys the sense of excitement and expansion in Le Corbusier's work and makes it inevitable that he should begin on the scale of a building and conclude on the scale of a city. And it makes it inevitable also that for Le Corbusier the scale is literally adapted to man, so that in a concrete sense man is the measure of his world. Le Corbusier thus combines the dynamism of modern times with a Platonic feeling for the emergence of Idea and Order into matter: he is at once a classicist and the most modern of man.
>
> His paintings, set alongside his architecture, are fascinating overtones to the compositional theme. The interplay between the abstract and the organic in his paintings trains the eye to see something similar in his architecture, to sense a suavity which has kept his villas free of the skeletal harshness of functionalism. As time goes on these subtleties sort themselves out: the painting becomes more pictorial as it becomes more organic, the architecture more architectural as it

69 Sobre el tema de las exposiciones de Le Corbusier, ver: NAVARRO SEGURA, María Isabel, *Le Corbusier Exposé*, Silvana Editoriale, Milán 2011.



26.



27.

26. 1948, Relación entre pintura y arquitectura planteada en la composición de las páginas de su libro *New World of Space*, pp. 26-27

 27. 1948, *New World of Space*, pp. 28-29

grows more abstract.[70]

En este libro Le Corbusier habla del significado de la pintura en su vida y en su investigación. Igualmente se refiere a las críticas que recibe por la posición que asume ante los distintos campos de discusión. Esto explica el por qué, tantos años después, en este periodo de posguerra, ya en un contexto distinto y en un momento de síntesis en su carrera, será tan importante para él su reivindicación como artista y la necesidad de volverse a explicar, como respuesta a tantos malos entendidos o interpretaciones erróneas sobre su pensamiento. Como consecuencia, revela una y otra vez, en distintos textos, el tiempo que dedica a su pintura, el por qué se retira de las muestras públicas, y el papel que cumple la pintura y el arte tanto en su vida como en su obra:

> For seven years I was able to give only Saturday afternoons and Sundays to painting, each week throughout the year. For twenty-five years I have painted every Sunday; and that whole day of painting adds, up. Then later, until the war, I was able to paint every morning from eight to one.
>
> In 1923, I decided to have no further public exhibitions of my pictures. A heated controversy was going on about *Vers une architecture*, my first book, which had just appeared, and about my campaign *L'Esprit Nouveau* which was dedicated to architecture and city planning. I signed my painting: JEANNERET; my architecture: LE CORBUSIER.
>
> Those were years of extreme intensity during which, with very simple themes (the Roche house and other houses, or bottles and glasses on canvases), I tried passionately to find certitudes.[71]

Pero esta búsqueda en los distintos campos y la divulgación de sus ideas en sus textos, generó la controversia y la confusión:

> "A painter who does architecture!"…
> "An architect who paints!"…
> " The mind of an engineer!"…
> "Poet (as an insult) … artist!"…
> And from the first: "Bolshevik!"…
> And since 1933: "fascist" or "Communist", according to taste.[72]

70 Prólogo escrito por V.S. Wight, en diciembre de 1947, para el libro *New World of Space*, editado por The Institute of Contemporary Art en Boston. Ver: LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, cit.

71 Ibid., p. 13.

72 Ibídem.

Reivindicar la esencialidad del arte en su obra y el valor fundamental que cumple en el acto creativo y en su investigación paciente, se convierte en una necesidad inminente después de las críticas que recibe por su elección de dejar de exponer sus obras. Por esta razón será acusado de negar el arte. En 1948, en un artículo escrito por Le Corbusier, titulado *« Unité »*, y publicado en el número especial sobre su obra de la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, el mismo año en el que inicia el trabajo en el Poema y el mismo año de publicación de *New World of Space*, hace referencia una vez más a las críticas sobre su decisión de dejar de exponer su pintura y vuelve a argumenta el por qué lo hace; sin embargo, precisa que la esencia de su investigación está en su pintura y que es ahí, donde hay que buscar.

> Mais quand je commençai dans l'Esprit Nouveau, le débat d'architecture, puis d'urbanisme et synchroniquement de peinture, je mesurai que toutes choses n'étaient pas égales au banc de l'opinion. J'ai dû me résigner à interdire à autrui la porte de mon atelier de peinture et, depuis 1923, je n'exposai plus jamais[73] ni ne fis connaître mes tableaux. Plus de vingt années d'amour passionné de l'art ont dû demeurer secrètes, alors qu'on m'accusait de nier l'art et de haïr la peinture. (Vers 1933, le peintre André Lhote m'avisait loyalement qu'il allait engager une campagne contre moi, parce que j'avais la haine de la peinture et que j'interdisais tout achat de peinture à mes clients d'architecture.) Le matin à la peinture, l'après-midi, à l'autre bout de Paris, architecture et urbanisme. Mesure-t-on à quel point ces jardinage, labourage, sarclage patients et obstinés des formes et des couleurs, des rythmes et des dosages, alimentèrent chaque jour les architecture et les urbanismes qui naissaient 35, rue de Sèvres ? Je pense que si l'on accorde quelque chose à mon œuvre d'architecte, c'est à ce labeur secret qu'il faut en attribuer la vertu profonde.[74]

Para Le Corbusier será fundamental, en este periodo de posguerra, consolidar su obra y su pensamiento dentro del contexto del arte en Paris, para volver a explicar el sentido del diálogo que existe entre sus reflexiones sobre la arquitectura-urbanismo y el arte. Sus ideas serán dirigidas hacia un sentido de síntesis y unidad en las artes, donde pintura, escultura y arquitectura deben trabajar sobre un mismo ideal: *la síntesis de las artes*.[75] En la parte IV del artículo *« Unité »* (1948) dice:

> Mais où commence la sculpture, où commence la peinture, où commence l'architecture ? A l'une des extrémités de leurs trois branches on voit la statu, le tableau, la palais ou le temple. Mais dans le corps même de l'événement plastique tout n'est qu'unité : sculpture-peinture-architecture : volume (sphères, cônes, cylindres, etc…) et polychromie, c'est-à-dire des matières, des quantités, des consistances spécifiques assemblées dans des rapports d'une nature émouvante. Le corps du domaine bâti est l'expression des trois arts majeurs solidaires.[76]

En la parte IV de artículo complementa la idea:

> Alors j'essayerai, afin d'être « utile à inconnus », de montre en toute modestie l'assiduité du labeur d'une vie, -quarante années d'effort sur soi-même, et la convergence fatidique de tous les actes et la conduite de tous les événements vers une synthèse des arts majeurs capable d'exprimer une part vraie de l'esprit de notre époque et confessant un amour irrépressible pour la perfection plastique et encore la certitude de la vertu poétique chevillée au cœur et au corps et ne laissant de répit ni nuit ni jour.[77]

En este mismo punto del texto de presentación del Poema en la *Œuvre complète*, además del sentido del encargo y el papel que asume ante el contexto del arte, incorpora otro detalle fundamental: afirma que la obra es un *« libre d'édition rare »*, realizado enteramente por él, e informa en tiempo futuro, que tendrá un tiraje de menos de doscientos ejemplares. Anuncia que el libro estará constituido por una serie de litografías originales, producidas en cuatro colores, realizadas en su totalidad por él como autor; igualmente informa que él realiza los textos manuscritos acompañados por dibujos y propone la idea de la estructura general de la obra.

> Ce livre d'édition rare qui sera tiré à moins de deux cent exemplaires est entièrement de Le Corbusier: les lithographies originales en quatre couleurs, le texte reproduisant le manuscrit avec ses vignettes, la disposition générale de

---

73 En este punto Le Corbusier aclara que su silencio se dio durante todos esos años salvo las exposiciones en 1938 y 1939. Por esto escribe: « sauf une exposition chez Louis Carré, 1939, et la grande exposition d'ensamble du Kunsthaus de Zurich en 1938. » Ver : LE CORBUSIER, « Unité », dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, 2ème Numéro Spécial Le Corbusier - Numéro Hors-Série, Paris 1948, p. 37.

74 Ibid., p. 39.

75 "Junto a la arquitectura (proyectada o construida) y a la reflexión teórica hay, sin embargo, un tercer pilar fundamental en la actividad de Le Corbusier en los años cuarenta y cincuenta: una nueva y brillante etapa de su actividad como artista plástico. Un repaso a su producción de esta época (pinturas, dibujos, grabados, litografías, tapices, esculturas) nos revela cómo Le Corbusier, profundamente conmovido, como tantos intelectuales europeos, por la experiencia de la guerra, necesita de nuevo de las artes plástica como *pendant* inseparable de su actividad arquitectónica e inicia una segunda fase de intenso trabajo plástico desde la aspiración de un síntesis de las artes." er : CALATRAVA, Juan, "Le Corbusier y *Le Poème de l'angle droit:* un poema habitable, una casa poética", 2006, op. cit., p. 13.

76 LE CORBUSIER, « Unité », 1948, op. cit., p. 11.

77 Ibid., p. 13.



28. Fotografía de Le Corbusier en su estudio de pintura, la cual utiliza para presentar el capítulo de *« Un Métier »* en su libro Carátula *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente (*1960).

28.

l'ouvrage.[78]

Sobre el contexto de estas ediciones de lujo y el trabajo de la litografía en París, Calatrava añade a su comentario anterior sobre el Poema:

> Todo ello debe encuadrarse, a su vez, en un contexto más amplio: el del impulso renovado que experimenta la edición de libros artísticos en Francia a lo largo de la década de 1940, con protagonistas como Aimé Maeght y Albert Skira, además del propio Tériade. Uno de los rasgos más característicos de este proceso contribuye de manera muy especial a situar el libro de Le Corbusier en el marco de un panorama colectivo: como ha señalado F. Chapon, se registra en esos años, por parte de editores y artistas-ilustradores, una verdadera rehabilitación de a técnica de la litografía, que gana en importancia –cualitativa y cuantitativa. A expensas del grabado sobre madera o sobre cobre. La producción e impresión de *Le Poème de l'angle droit* estuvo a cargo de una empresa que jugó un destacado papel en este renacimiento del libro de arte: la firma tipográfica Mourlot Frères, activa desde 1914 y dirigida entonces por el hijo del fundador, Fernand Mourlot, un reputado litógrafo e impresor con amplísima experiencia en ediciones artísticas, desde libros de arte a series litográfica o carteles para exposiciones, y una larga trayectoria de colaboración con Tériade ya desde la propia creación de la revista *Verve*.[79]

La unión de la definición del libro como un *« libre d'édition rare »*, con la presentación de los artistas que ya han participado en la colección, empieza a tener un tinte publicitario. La inquietud que surge es: ¿a quién le está hablando Le Corbusier? Y, ¿por qué utiliza la *Œuvre complète* para publicitar una obra que aún nadie conoce y que no ha sido publicada aún?

Al ser ésta la primera referencia pública de esta obra por venir, Le Corbusier, en primer lugar, le habla a un público especializado, a un público que lee y conoce su *Œuvre complète*; pero también, le habla a aquellos contradictores, que para consolidar esta controversia, también leen su *Œuvre complète*. Por lo tanto, este segundo punto del texto, consolida una pregunta fundamental para comprender el *por qué* del Poema: no se trata solamente de la relación con el contexto histórico del primer punto, sino con el papel que juega Le Corbusier en el contexto del arte parisino en este periodo de posguerra. Por todo lo ex-

---

78 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 241

79 El tema de los libros de arte en Paris, y todo lo relacionado con la impresión será ampliado y profundizado en el siguiente capítulo. Con relación a lo citado ver: CALATRAVA, Juan, "Le Corbusier y *Le Poème de l'angle droit:* un poema habitable, una casa poética", 2006, op. cit., p. 10; y CHAPON, Françoise, « Un tournant dans l'histoire du livre : 1938-1948 » en *Paris - Paris 1937-1957*, Gallimard, Paris 1992, pp. 116-119.

puesto anteriormente, el propósito de este punto es, comprender cuáles son las implicaciones de estos libros en la historia del arte y el por qué, Le Corbusier es elegido para realizar una obra de esta categoría, junto a artistas tan importantes como los ya mencionados, si él ha sido reconocido como uno de los más importantes arquitectos del siglo XX, pero no ha triunfado de la misma manera como artista.

1.1.1.3 Tercer punto: El libro como obra de arte

El tercer punto que menciona en el texto de presentación es su experiencia en la publicación de libros y por consiguiente, su continua relación con los talleres de impresión en París. Esta vivencia le abre las puertas para enfrentarse a la elaboración de una obra de *« parfait artisan »*, la cual define como un *« livre rare et précieux »*. Para argumentar esta experiencia, cita algunos ejemplos que provienen desde las publicaciones de la revista de *L'Esprit Nouveau*, durante su inicio en el mundo de las artes en París en los años veinte, hasta el *Modulor* a finales de los años cuarenta e inicios de los cincuenta, entre otros.

> Le Corbusier, qui, depuis plus de trente années, a fréquenté les ateliers d'imprimeurs (L'ESPRIT NOUVEAU, les mises en pages de la Collection Crès 1923-1931, de « La Ville Radieuse », « Des Canons et des Munitions, Merci... », de « La Maison des hommes », d' « Entretien », de « Poésie sur Alger », du « Modulor », etc ...) applique ici ses connaissances à la réalisation d'un ouvrage de parfait artisan, d'un livre rare et précieux, d'un livre planant au-dessus des avatars de la carrière si ardue et si périlleuse du bâtisseur moderne.

En este texto plantea una diferencia fundamental entre el listado de estos libros y el Poema; él define el Poema como una obra que proviene del trabajo de sus propias manos, pero que así mismo, es un libro que se sale de los parámetros comunes y lo cataloga dentro de lo que es "precioso", atribuyéndole un alto valor estético. El libro adquiere un valor auténtico, único, que sobrepasa el sentido de utilidad simplemente: además de cumplir su propósito de hacer transmisible un mensaje, es también una obra de arte tanto por su contenido pictórico, como por la técnica de impresión que utiliza -en este caso la litografía.[80] Igualmente es considerada una obra única y singular, no solo en la totalidad de la obra de Le Corbusier, sino en el medio artístico, según las características y la categoría de la colección.

80 Sobre el tema ver: CHAPON, Françoise, Ibid., pp. 116-119.

Le Corbusier, además de ser reconocido como arquitecto y pintor, también lo es como teoríco, por por la importancia de su obra concentrada en el alto número de libros y textos que publica a lo largo de su vida y otro gran número, que quedan en proyectos los cuales nunca salen a la luz pública.[81] Su investigación paciente no solo se concentra en su obra plástica y arquitectónica; la palabra o como él mismo lo define, *el verbo,*[82] consolida la materialización de sus ideas al hacerlas transmisibles como conocimiento o reflexiones teóricas.

En la segunda parte de su libro *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente* (1960), la que titula como *« Un Métier »*, en el cuarto capítulo, después de haber pasado en el primero, segundo y tercer capítulo, por la investigación paciente, el dibujo, la pintura, la escultura, la arquitectura y el urbanismo, el cuarto lo titula: *« 4. Le verbe (l'écrit – la parole) »*.[83] Esto implica que dentro de sus oficios paralelos y su investigación, la *palabra* ocupa un lugar paralelo y de igual importancia en su investigación. Este oficio lo presenta bajo el subtítulo de *« Autres outils »* (otras herramientas) y lo define con estas palabras:

> Certaines choses sont à inventer dans l'abstrait, à débattre mentalement ou verbalement, seul ou en présence d'interlocuteurs amicaux ou hostiles.
>
> A inventer, á composer, á formuler, à dire …
>
> Dire par l'écrit,
>
> Dire par la parole.
>
> Une grande part du travail créatif de L-C s'est élaborée dans ses livres d'une part et, d'autre part, dans ses exposés publics (dans le monde entier, et dès 1920 … pendant quarante années).[84]

Según estas palabras, categoriza el sentido de la *palabra* o el *verbo* como

81 "Si la carrera editorial de Le Corbusier se caracteriza por la publicación de un número muy importante de títulos, durante cinco decenios, también está jalonada de una no menos importante cantidad de proyectos de libros que no llegaron a terminarse. Sabemos que, de 1910 a 1915, el todavía conocido como Charles-Edouard Jeanneret trabajó en la elaboración de una ambiciosa obra consagrada al urbanismo, "La Construcción des Villes", obra que finalmente, nunca vio la luz. Tal como lo muestra Allen Brooks, en este caso preciso el joven arquitecto decidió manifiestamente renunciar voluntariamente al libro previsto, al haber sufrido sus ideas sobre tema tratado una evolución que volvía obsoleto su primer enfoque. Sin embargo, no siempre es fácil determinar con certeza los motivos que llevaron al abandono de los distintos proyectos de libros. Parece evidente que, pese a una gran producción, le Corbusier no podía concluir todo lo que emprendía sobre el plano editorial. Un orden de prioridades se imponía, obligándole a suspender ciertos trabajos." Ver: DE SMET, Catherine, "Construcciones Suspendidas: La obra editorial inacabada", en *Le Corbusier et le livre*, Col-legi d'Arquitectes de Ctalunya, Barcelona 2005, p. 164.

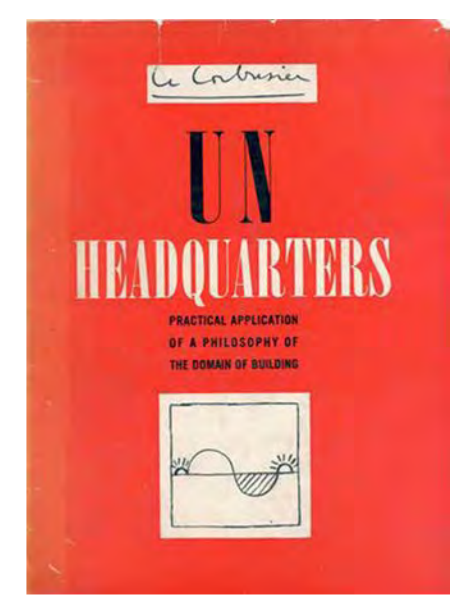
82 LE CORBUSIER, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*,1960, cit.

83 Ibid., pp. 299-308.

84 Ibid., p. 299.



29.



30.

31.



32.

29. 1928, Carátula *Une Maison-Un Palais*.
30. 1947, Carátula *U.N. Headquarters*.
31. 1950, Carátula *Poésie sur Alger*.
32. 1950, Carátula *L'Unité d'Habitation de Marseille*.

una herramienta más de trabajo, lo que constituye el propósito de utilidad que se encuentra en el trasfondo de cada obra. Para él, toda obra ha de tener un propósito y el verbo, ya sea escrito o hablado, es uno de los instrumentos fundamentales para alcanzarlo. Aquello que no puede ser explicado o comprendido a través de la obra plástica o la arquitectura, acude a la publicación de un texto, en algunos casos para volverse a explicar en un formato distinto, o para argumentar una posición crítica ante un contexto, una situación, un proyecto, discusiones intelectuales como parte de la cultura o reflexiones teóricas sobre el arte, la ciudad y la arquitectura. Gran parte de sus libros están relacionados con proyectos arquitectónicos, reflexiones sobre la ciudad y algunos con el arte. En algunos casos, utiliza la publicación de un libro para abrir y preparar el camino para la realización de un proyecto por venir y en otros, como respuesta a proyectos rechazados, por ejemplo: el fracaso del concurso para el Palacio para la Sociedad de las Naciones en 1926-27, en el que como respuesta a este hecho publica, un año más tarde, en 1928, *Una Maison un Palais*. Otros ejemplos pueden ser, el del libro *U.N. Headquarters* (1947), sobre el proyecto para la ONU en Nueva York en 1946-47, y *L'Unité d'habitation de Marseille* (1950), o *Poésie sur Alger* (1950), entre otros (figs. 29-32).

El sentido instrumental de sus textos está enfocado en tres aspectos: el primero, la necesidad continua de sistematizar sus investigaciones, sus reflexiones y sus obras para entregarlas como instrumentos útiles a la hora de crear obras para el ser humano. El segundo, la demostración de los procesos de investigación y análisis que se encuentran en el trasfondo de sus proyectos y cómo éstos, definen el valor y el sentido de la obra. Y, el tercero, la utilización de la *palabra* como la forma de hacer transmisible el conocimiento, la experiencia y las doctrinas de su pensamiento, ya que como él mismo lo dice: una gran parte de su trabajo creativo ha sido elaborado en sus libros.[85] Catherine de Smet, en su texto "*Construcciones Suspendidas: La obra editorial inacabada",* publicado en *Le Corbusier et le livre,*[86] dice sobre los proyectos de libros de Le Corbusier:

> En efecto, sus proyectos de libro se alimentaban tanto de los acontecimientos recientes de su carrera de constructor como de su producción pasada. El arquitecto se nutría, sin cesar, de la fuente del material ya publicado o de sus escritos inéditos, reorganizando esos fragmentos para crear nuevos objetos editoriales. Soporte de la difusión y promoción de la obra, o incluso herramienta permitiendo actualizarla, el libro podía también servir, tal un arma, para responder en caso de situaciones conflictivas (por ejemplo, la injusticia de un concurso). Estas

---

85 Ibídem.

86 DE SMET, Catherine, "Construcciones Suspendidas: La obra editorial inacabada", 2005, cit.

numerosas funciones explican la multiplicación de proyectos de publicación – la edición surge como una respuesta apropiada en toda circunstancia.[87]

Los años formativos y sus primeras publicaciones

Le Corbusier (Jeanneret) inicia la publicación de algunos libros y textos en revistas o periódicos a muy corta edad. Uno de los ejemplos más relevantes es *Étude sur le mouvement d›art décoratif en Allemagne*, publicado en 1912,[88] el cual como proyecto, le abre las puertas para vivir un tiempo en Alemania y encontrarse en profundidad con esta cultura. Otro ejemplo son los artículos que produciría como resultado de su *Voyage d'orient* para un periódico suizo.[89] Pero es en su llegada a París en 1918, cuando se inicia en el ámbito teórico en conjunto con Ozenfant, paralelamente a su presentación como pintor. En este periodo de trabajo con Ozenfant, los textos más importantes que producen son el manifiesto sobre arte *Après le Cubisme* (1918) y los publicados en la revista de *L'Esprit Nouveau*. Sin embrago el inicio de la figura de Le Corbusier y de la importancia de su obra escrita, en la que los libros pueden empezar a ser comprendidos como proyectos, comienza con la publicación de su manifiesto *Vers une Architecture* en 1923. Desde este momento en adelante, esta actividad, al igual que su pintura, serán una constante a lo largo de su vida, la cual, por magnitud, se puede afirmar que es paralela y tan importante como su producción plástica y arquitectónica.

Sin embargo, en este caso no se trata de hacer un recuento de todos los textos que Le Corbusier publica a lo largo de su vida; lo fundamental es identificar los puntos relevantes dentro de ésta experiencia para comprender el proceso de realización y las decisiones proyectuales a la hora de realizar un libro como el Poema y aceptar, un proyecto singular como este. En este caso hay dos experiencias relevantes: la primera, está relacionada con el proceso artesanal, en la realización formal de los libros; y la segunda, el valor del contenido y la palabra como expresión de un pensamiento y la transmisibilidad de este. Por lo tanto es: forma y contenido.

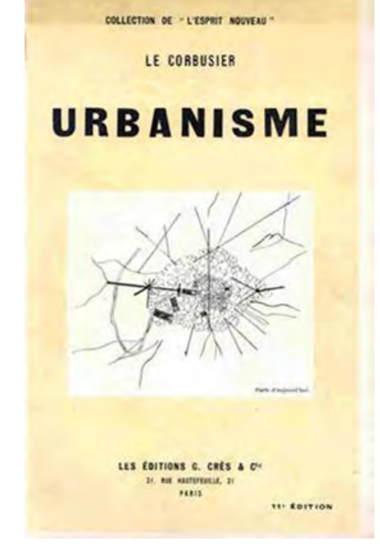
87 Ibid., pp. 166-168.

88 JEANNERET, Charles-Edouard, *Étude sur le mouvement d›art décoratif en Allemagne*, Imprimerie Haefeli et Cie, La Chaux-de-Fonds, 1912.

89 Sobre el tema ver: DAZA, Ricardo, *El Viaje de Oriente. Charles-Édouard Jeanneret y Auguste Klipstein, 23 de mayo-1 de noviembre 1911*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona 2009.



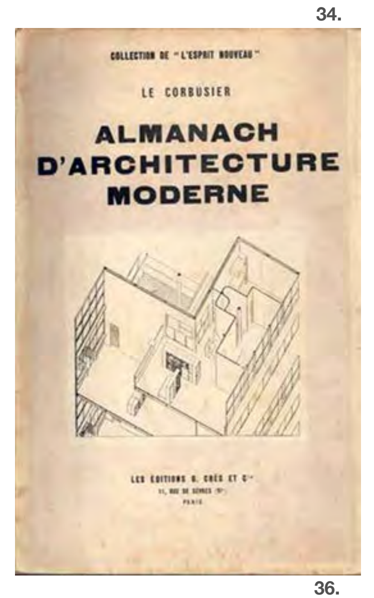
33.



34.



35.



36.

33. 1923, Carátula *Vers une Architecture*

34. 1924, Carátula *Urbanisme*.

35. 1924, Carátula *L'Art Dèciratif d'Ajourd'hui.*

36. 1925, Carátula *Almanach d'Architecture Moderne*.


106 VERS UNE ARCHITECTURE

DES YEUX QUI NE VOIENT PAS... 107

Cliché Albert Morancé.

Le Parthénon est un produit de sélection appliquée à un standart établi. Depuis un siècle déjà, le temple grec était organisé dans tous ses éléments.

Lorsqu'un standart est établi, le jeu de la concurrence immédiate et violente s'exerce. C'est le match: pour gagner, il faut faire mieux que l'adversaire *dans toutes les parties*, dans la ligne d'ensemble et dans tous les détails. C'est alors l'étude poussée des parties. Progrès.

Le standart est une nécessité d'ordre apporté dans le travail humain.

Le standart s'établit sur des bases certaines, non pas arbi-

37.

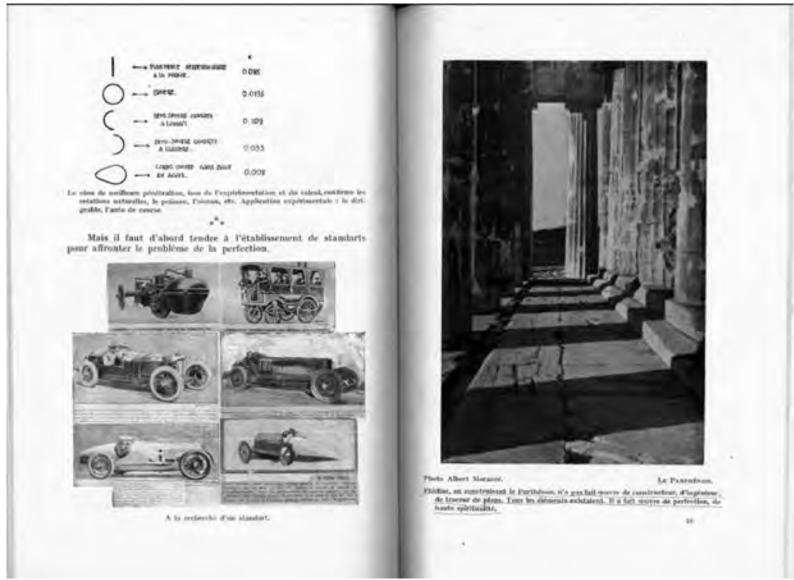

Mais il faut d'abord tendre à l'établissement de standarts pour affronter le problème de la perfection.

Photo Albert Morancé.

38.

37. 1923, *Vers une Architecture,* pp. 106-107

38. 1923, *Vers une Architecture,* p.

El poder discursivo del diálogo entre imagen y texto

Una constante en los libros de Le Corbusier es el diálogo entre texto e imagen. Él siempre realiza el diseño de sus libros: carátula, imagen de la carátula, contenido del libro o artículo, compuesto siempre por texto e imagen; el alcance de esta labor llega hasta la organización y disposición de los elementos en las páginas. En los primeros textos de los años veinte, aquellas que son el resultado de la compilación de los artículos publicados en *L'Esprit Nouveau,* sobre distintos temas como *Vers une architecture* (1923), *Urbanisme* (1924), *L'art décoratif d'aujourd'hui* (1925), *Almanach de l'architecture moderne* (1925), y *La peinture moderne* (1925) (coescrito con Ozenfant), utiliza la potencia de una sola imagen en las carátulas como síntesis de una hipótesis o de la idea central del libro (figs. 33-36). En el interior de sus libros, utiliza una combinación de dibujos, muchos de ellos de sus viajes o sus carnets, fotografías u otro tipo de imágenes, algunas sacadas de libros de arte o arquitectura de otros autores,[90] las cuales combina con sus texto. Sin embrago, no es solamente el acto de ilustrar un pensamiento; Le Corbusier genera un juego de combinación de imágenes, ubicándolas unas al lado de las otras, para construir conocimiento y discursos tan potentes como el que se encuentra escrito en el texto. Uno de los ejemplos más significativos de esta intención a la hora de utilizar la combinación de imágenes como síntesis de un pensamiento, es la famosa fotografía del Partenón, al lado de un automóvil, en una de las páginas de *Vers une Architecture* (1923), (figs.37-38).

En la medida que se adentra cada vez más en este mundo de la publicación de libros, comienza a invertir reiterativamente en el diseño gráfico y en hacer evidente la relación discursiva entre las imágenes y el texto. Uno de los elementos de reflexión, son las carátulas; ya no son simplemente una fotografía o un dibujo, sino que en gran parte de los casos, empieza a realizar composiciones a partir de la técnica del collage. En algunos casos, combina papeles de colores recortados y dibujos; combina también, trozos de fotografías y papeles de colores con recortes de imágenes de proyectos, dibujos o planos, con recortes de papeles de colores o recortes de fotografías. La idea es generar la síntesis del tema del libro en una imagen gráfica, realizada artesanalmente por él mismo, y en algunos casos, con un sentido artístico.[91] Algunos ejemplos de estas caratulas son las de publicaciones como la *Œuvre complète*, *Croisade ou*

90 Poner la referencia del libro de *Histoire de l'architecture de Auguste Choisy* de la biblioteca personal de Le Corbusier.

91 Esto no es algo nuevo en el contexto parisino, principalmente cuando se trata de las revista de arte. Algunos de los ejemplos de revistas que utilizan obras diseñadas directamente por artistas para sus portadas son: *Verve*, *Minotaure, l'Art d'aujourd'hui, l'Architecture d'aujourd'hui, Formes et vie,* entre otras varias.

le crépuscule des académies (1933), *La Ville radieuse* (1935), *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides* (1937), *Des Canons, des munitions? Merci, des logis s.v.p.,* 1938, *Destin de Paris* (1941), *Les Constructions «Murondins»* 1942 (figs. 39-44).

Los textos son acompañados cada vez más, por esquemas gráficos de su autoría. Estos dibujos presentan temas recurrentes en su investigación. Comienza a representar gráficamente las leyes de la naturaleza, prototipos de su arquitectura y la relacione de ésta, con el ser humano o con el medio. En sus publicaciones empieza a construir un lenguaje iconográfico de sus planteamientos, sus ideas, de sus conceptos arquitectónicos y de gran parte de las herramientas que plantea, como por ejemplo la figura del *Modulor*. Estas imágenes comienzan a ser utilizadas una y otra vez, en sus distintas publicaciones, llevándolas a ser reconocibles como un discurso más; se vuelven tan importantes como la palabra misma. Ejemplos de esto se puede ver en los dibujos de *La Ville radieuse* (1935), *La Maison des hommes* (1942) en el que el texto es escrito por François Pierrefeu y los dibujos son realizados por Le Corbusier, *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture* (1943), *UN Headquarters* (1947), *Poésie sur Alger* (1950), *Le Modulor* I y II (1950-1955), *L'Unité d'habitation de Marseille* (1950), entre otros.[92]

Este trabajo de ideación, diseño y maquetación de sus libros, le abre el camino para relacionarse, como él dice, con los talleres de imprentas, y le brinda la experiencia en cuanto al valor de la producción. En términos formales son más que libros; son proyectos maquetados que se inician con una idea intelectual y que pasan a ser solucionados a un nivel artesanal, con una intención discursiva y un valor estético. Algunos de ellos, llegan a ser publicados y otros quedan inacabados, sin embargo, su entusiasmo por esta forma de expresión es igualmente consecuente con su arquitectura y su obra plástica. Para Le Corbusier no hay diferencia entre una pintura, un proyecto arquitectónico o el proyecto de un libro; en todos parten de un mismo proceso y de una misma reflexión, que a la final se ve expresada y materializada en formatos distintos.

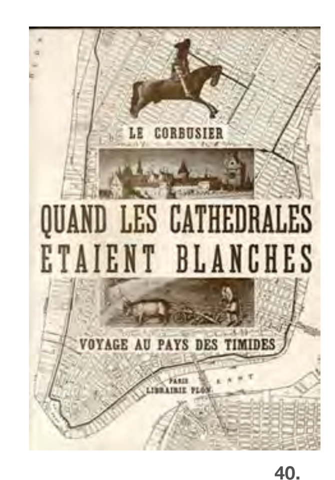
Como dice Catherine de Smet:

> Lo que el conjunto de estas obras en estado de proyecto revela o, para decirlo con mayor exactitud, confirma, es a la vez un entusiasmo engendrado por el trabajo de edición y una gran confianza en el papel social del libro, en su valor testimonial y en sus virtudes de distanciamiento con respecto a la obra acabada. Con los años, más ávido parecía Le Corbusier de dejar huellas impresas de su

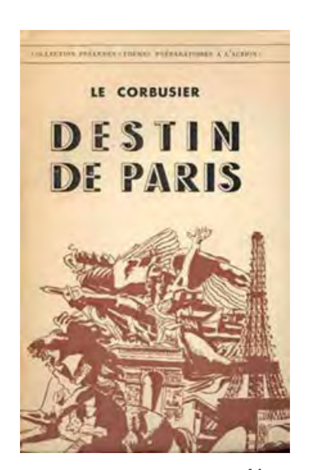
92 El tema del lenguaje iconográfico desarrollado en los dibujos que presenta en sus libros, será presentado en profundidad en la segunda parte de esta tésis, en el capítulo 5.



39.



40.



41.



42.



43.



44.

39. 1933, Carátula *Croisade ou le Crépuscule des Académies.*

40. 1936, Carátula *Quand les cathdrales étaient blanches. Voyage au pays des timides*.

41. 1941, Carátula *Destin de Paris*.

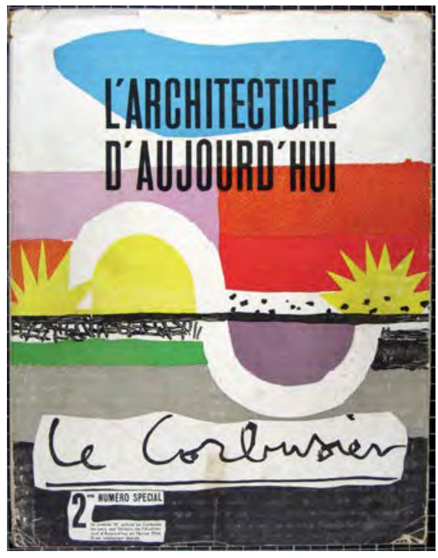
42. 1935, Carátula *La Ville Radieuse*.

43. 1938, Carátula *Des Canons, des munitions? Merci, des logis s.v.p.*

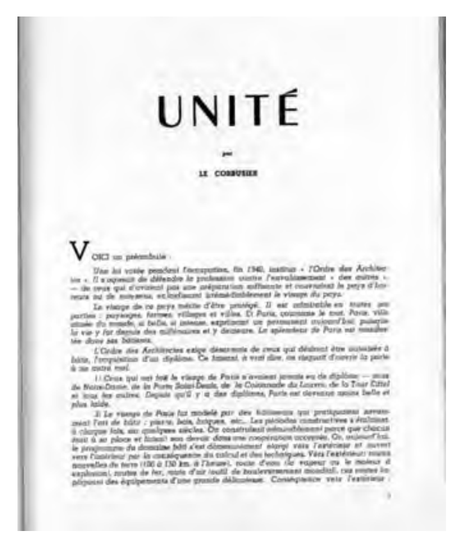
44. 1942, Carátula *Les Constructions «Murondins»*.



45.



46.



UNITÉ

par

LE CORBUSIER

45. 1946, Portada de *L'Architecture d'Ajourd'hui,* diseñada por Le Corbuiser, para el número en el que publica su artículo *« L'espace indicible ».*

46. 1948, Portada de *L'Architecture d'Ajourd'hui*, diseñada por Le Corbusier para el número especial sobre su obra, en la que publica el artículo *« Unité ».*

búsqueda: se trate de verdaderas empresas inconclusas o de simples intenciones al dorso de una nota, a lo largo de sus últimos quince años se produce una indudable aceleración. [93]

Las preguntas que surgen desde aquí son: ¿puede ser considerado el Poema como una verdadera obra de arte y con qué propósito? y ¿cuáles son las implicaciones de esto en la totalidad de la obra de Le Corbusier, así como en el contexto del mundo del arte y la arquitectura? Estas preguntas se irán respondiendo a lo largo de la investigación, especialmente al comprender el valor y la tradición de los *livres d'artiste* en el medio parisino desde finales del siglo XIX y el siglo XX; así como el valor del libro como *herramienta* en la obra de Le Corbusier.

1.1.1.4 Cuarto punto: El Libro como síntesis de su pensamiento y respuesta a un contexto histórico

Según sus palabras, la realización del Poema es la síntesis de más de treinta años de experiencia, no solo con relación al oficio de la impresión de libros; en el texto, adhiere a las afirmaciones anteriores, unas palabras relacionadas con el contenido, las cuales serán fundamentales para comprender el sentido y el valor de la obra más allá del objeto:

> Le Corbusier (…) applique ici ses connaissances à la réalisation d'un ouvrage de parfait artisan, d'un livre rare et précieux, d'un livre planant au-dessus des avatars de la carrière si ardue et si périlleuse du bâtisseur moderne.[94]

El libro, además de ser un objeto raro y precioso, es un libro que se cierne sobre los avatares del arduo y arriesgado trabajo en la obra del constructor moderno. Es la síntesis de una continua reflexión e investigación a lo largo de su carrera, con la conciencia que el zanjar el camino no ha sido fácil. Durante su carrera se enfrenta a continuos elogios y críticas; su seguidores creerán en él como uno de los visionarios más importantes de siglo XX, en lo que se refiere a sus propuestas sobre la arquitectura y como un ente solidario: la ciudad. Para otros, sus propuestas serán visones demasiado avanzadas para su época e incomprensibles,[95] las cuales en varios campos, causarán un continuo rechazo;

---

93 DE SMET, Catherine, "Construcciones Suspendidas: La obra editorial inacabada", 2005, op. cit., pp. 164-166.

94 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, Vol. 5, 1953, op. cit., p. 241

95 Sobre las mal interpretaciones y la incomprensión de la obra de Le Corbusier por

esto significará un constante enfrentamiento con sus contradictores, quienes en más de una ocasión lo tildarán de racionalista, funcionalista y como un personaje que se ha quedado en las reflexiones sobre la máquina y la técnica que no ha comprendido las necesidades del ser humano.[96]

En consecuencia, después de la segunda Guerra Mundial encuentra la necesidad de explicar nuevamente sus ideas desde varios puntos de vista. En gran parte de los textos que publica durante este periodo y en algunos inacabados o que se publican años después,[97] se concentra en elaborar una síntesis de su obra y la vuelve a manifestarse desde el lado humano y poético.

En estos textos él manifiesta que su búsqueda ha sido dirigida al servicio de lo puramente humano. Según sus palabras, el propósito es dar respuesta a las necesidades funcionales y físicas, así como a las de brindar felicidad, un poco de *bonheur* al hombre. En estos textos síntesis demuestra que la máquina y la técnica han sido un medio para esta búsqueda, pero que igualmente existe un contrapunto: el arte, la poética y la búsqueda del lirismo en la obra. Estos temas juegan también un rol decisivo en el equilibrio de las partes a la hora de crear. Igualmente manifiesta cuál ha sido su rol y su propósito a la hora de crear sus obras y a la hora de generar una doctrina propia, con el propósito de ser transmisible y puesta en práctica por otros.

El primero texto es el artículo que publica en 1946, en la revista de *L'Architecture d'aujourd'hui*, titulado *« L'espace indicible »* (fig. 45). En él define el valor de la creación del espacio como una las expresiones plásticas más conmovedoras y emotivas, que ligan al ser humano con el medio; es el punto de encuentro entre la obra creada por el hombre, como lugar de refugio y la toma de posesión del espacio como acto inicial o primer gesto de lo viviente.[98]

En este artículo busca demostrar, que a través de la obra creada por el hombre, como la arquitectura o la ciudad, y fortalecida por el trabajo conjunto con el arte y la escultura, se manifiesta un evento plástico, a través de la reflexión sobre la creación del espacio como el elemento que liga armónicamente al hombre, con el medio que lo rodea. Este discurso toma fuerza en la medida que se refiere al contexto de la posguerra, en el que el ser humano ha quedado des-localizado tanto físicamente como espiritualmente.

En este texto, condensa su profunda reflexión de posguerra. Inicia con un llamado de atención, para ubicar en su justo lugar, el texto escrito en 1945 y publicado un año después.

> Ce texte doit être situe par le lecteur a sa juste place.
> L'an 1945 compte des millions de sinistres sans abri, tendus désespérément vers l'espoir d'une transformation immédiate de leur situation.

---

parte de muchos, en su tiempo y en la actualidad, Geoffrey H. Baker escribe, en su libro titulado *Le Corbusier: The Creative Search*: "Le Corbusier's pronouncements and ideological viewpoint are of course locked into their time-frame, and he constantly attempted to update his position. His changing view of Machine Age (seen as one of missed opportunities) led him to abandoned his modernist architectural language around 1930 by investigating yet another interpretation of nature-art-technology combination. Again, he largely failed to understand the problems and again failed to communicate, in that the later buildings, La Tourette, the Jaoul Houses or the Unités being as ambitiously representative of his highest artistic aspiration as the early works, for the same reasons remain inaccessible to anyone other than the educated architectural connoisseur. La Tourette is as 'pure' a sculptural statement as the Villa Savoye, each being devoid of sentiment, and each refusing to devalue either the morality of the programmatic solution or the integrity of Le Corbusier's artistic Vision." Ver: BAKER, Geoffrey H., *Le Corbusier: The Creative Search*, Van Nostrand Reinhold, and E&FN Spon, London New York 1996, p. 290.

96 Sobre este tema de la incomprensión de la obra de Le Corbusier, Geoffrey H. Baker escribe en su libro *Le Corbusier: The Creative Search*: "We may, therefore, pose the question as to why such a fine, educated mind capable of understanding the profundities of great art and architecture and of assimilating so much relevant information not only about the arts but about society and culture, should have offered solutions to the dwelling that have been rejected by all but a few.

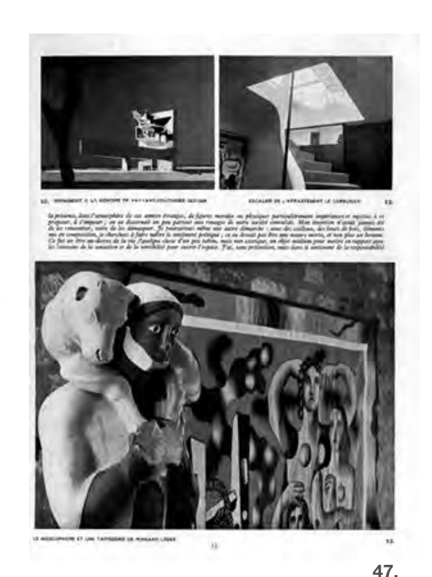
It seems particularly tragic that his attempts to recreate the kind of grand harmony between lifestyle, milieu and architecture that he had encountered on the journey to the East had floundered despite his extensive research and the deep sincerity of his commitment. If Istanbul, the Carthusian monastery of Ema and the Parthenon had provided him with theoretical models of the city and architecture's relationship to society, he had simply to update those principles and rework them in a style inspired by modern life, informed by modern technology and enriched by modern art. A daunting task certainly, but with formidably analytical skills and a wealth of experience he was well equipped to accept the challenge. So what went wrong, and what went right?

Le Corbusier's failure to provide a generic solution to the dwelling and, beyond that, the city can be traced directly to his position regarding the communication of meaning and his interpretation of architecture's role. His definition of architecture as 'the masterly correct and magnificent play of masses brought together in light' is closely related to his maxim that 'The Architect, by his arrangement of forms, realizes an order which is pure creation of his spirit.. by the relationships he creates he makes profound echoes in us', giving us 'the measure of an order which we feel to be in accordance with that of our world'.

In asserting the importance of formal articulation as the means by which we experience beauty, Le Corbusier remained consistent to that aesthetic ideal that he pursued throughout these years his research had been dedicated in large measure towards an understanding of how to reach our heart through the medium of form. First by interpreting and transforming nature and later by incorporation the latest innovations in art and technology, he developed a technique by which he could translate the functional requirements of buildings into works of art of undisputed profundity. But his buildings did not touch everyone's heart, and their aesthetic subtleties remained inaccessible to the vast majority." Ver: Ibid., pp. 292-293.

97 Ver: DE SMET, Catherine, "Construcciones Suspendidas: La obra editorial inacabada", 2005, cit.

98 LE CORBUSIER, « L'espace indicible », dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, Numéro Hors-Série, Boullongne-sur-Seine 1946, p. 9.

47.

48.

47. 1946, Ejemplos de la composición de dos páginas del artículo « *L'espace indicible* », pp. 13 y 15.

48. 1948, Ejemplos de la composición de dos páginas del artículo « *Unité* », pp. 32-33.

On parle dans les lignes qui vont suivre, d'une perfection absolue a atteindre dans l'occupation de l'espace; de villes neuves entièrement préconçues, on s'élève à des problèmes de plastique désintéressée, recherches qui touchent plus au sacre qu'au frivole mais qui, dans le malheur des temps, pourraient être amèrement taxées d'inactuelles, de désinvoltes, voire d'insolentes.

Il ne faut pas se laisser dérouter par l'apparence. Ce texte s'adresse a ceux qui ont pour mission d'aboutir à une juste et efficace occupation de l'espace, seule capable de mettre en place les choses de la vie, et par conséquent, de mettre la vie dans son seul milieu vrai, celui où règne l'harmonie. N'atteint l'harmonie que ce qui est infiniment précis, juste, sonnant et consonant; que ce qui ravit en fin de compte, à l'insu même de chacun, le fond de la sensibilité; que ce qui aiguise le tranchant de l'émotion.[99]

El artículo está compuesto por tres partes: la presentación, el desarrollo de la idea a través de 18 puntos y la síntesis de su pensamiento. En la presentación hace una declaración relativa a la "magnificación" del espacio, abordada ya desde 1910 por los artistas cubistas, a partir de la capacidad de expresar la cuarta dimensión a través de la pintura. Su experiencia de vida consagrada al arte y a la búsqueda de la armonía, le permite trasegar por este fenómeno a través de la práctica de las tres artes: arquitectura, escultura y pintura.

L'architecture, la sculpture et la peinture sont spécifiquement dépendantes de l'espace, attachées à la nécessité de gérer l'espace, chacune par des moyens appropriés. Ce qui sera dit ici d'essentiel, c'est que la clef de d'émotion esthétique est une fonction spatiale.[100]

Y continúa:

Sans la moindre prétention, je fais une déclaration relative a la « magnification » de l'espace que des artistes de ma génération ont abordée dans les élans si prodigieusement créateurs du cubisme, vers 1910. Ils ont parlé de quatrième dimension, avec plus ou mains d'intuition et de clairvoyance, peu importe. Une vie consacrée à l'art, et tout particulièrement à la recherché d'une harmonie, m'a permis, par la pratique des trois arts : architecture, sculpture et peinture, d'observer à mon tour le phénomène.[101]

La segunda parte demuestra la conciencia sobre su capacidad para expresar a través de diversos medios, la unidad de su pensamiento. Por medio

99 Ibídem.

100 Ibídem.

101 Ibídem.

de la enunciación de 18 puntos en los que hace referencia a la reconstrucción de ciudades, proyectos arquitectónicos, pinturas, esculturas, o instrumentos de trabajo como el *Modulor*, manifiesta el sentido profundo de su producción, a través de la unidad en su obra.

La tercera parte, es la síntesis de su pensamiento en torno a la "inefabilidad" del espacio. Es la búsqueda de la unidad, a partir del diálogo entre los tres oficios: pintura, escultura y arquitectura.

> On découvre alors une vérité substantielle après le long circuit d'une sérieuse évolution qui nous a détachés des temps accomplis,' celle de la synthèse aujourd'hui possible des arts majeurs : architecture, sculpture, peinture sous le règne de l'espace. Les perspectives " a l'italienne " n'y peuvent rien; c'est autre chose qui se passe. Cette chose, on l'a 'baptises quatrième dimension, et pourquoi pas ? Puisqu'elle est subjective, de nature incontestable mats indéfinissable, pas euclidienne ; découverte qui sabrera des affirmations hâtives et superficielles très a la mode, par exemple celle-ci : la peinture ne doit pas trouer le mur, la sculpture doit être attachée au sol...
>
> Il n'y a pas, je crois, d'œuvre d'art sans profondeur insaisissable, sans arrachement a son point d'appui. L'art est science spatiale par excellence. Picasso, Braque, Léger, Brancussi, Laurens, Giacometti, Lipchitz, peintres ou sculpteurs, tous ensemble se sont dévoués a la même conquête.
>
> On comprend maintenant quel manage peuvent fêter les arts majeurs liés à l 'architecture : unité aussi solidement maçonnée qu'un Cézanne.
>
> Il y a dans l 'air du temps des possibilités extraordinaires enivrantes, stimulantes, une rencontre de la Porte-Dorée des arts majeurs. L'un aidant l 'autre, Us dissiperont les brouillards qui noient et les idées et les artistes, laissant sur leurs positions acquises (et non contestées) les métopes, les frontons, les tympans, les trumeaux de la tradition. L'alliance sera autre. L'urbanisme dispose, l'architecture façonne, la sculpture et la peinture adresseront les paroles de choix qui sont leur raison d'être.
>
> Il est singulier d'observer que ce sont les événements qui sont en marche et que ce sont les hommes qui, ahuris, les regardent passer, oublient de prendre le cache et d'être a l 'heure au rendes vous.
>
> Le rendez-vous est aujourd'hui d'importance, dans un monde qui fait peau neuve, pour accueillir line société machiniste liquidant ses stocks de premier établissement et désireuse de se mettre dans ses meubles pour agir et pour sentir et pour régner.[102]

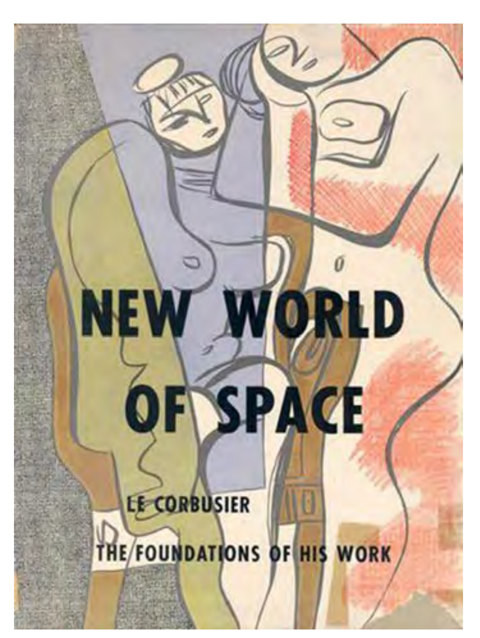
102 Ibid., p. 17.

El segundo texto síntesis es el artículo « *Unité* », escrito el 20 de agosto de 1947 en Condé-Sainte-Libraire, y publicado en 1948, en la misma revista de *L'Architecture d'aujourd'hui* (fig. 46). Este artículo es una respuesta a un conflictivo contexto, marcado por la ocupación nazi en París y al rechazo de los arquitectos que desde la Resistencia critican a Le Corbusier. A través de este artículo, propone ofrecer soluciones tanto al problema de la arquitectura, como al de la ciudad, una vez culminada la guerra y ante todo, busca adjudicar un papel operativo a la arquitectura. Dentro de sus afirmaciones, reclama que es la Unidad (unidad de calidad, unidad de espíritu y unidad de invención) la que ha de regir el dominio de lo construido. Así mismo, precisa que la obra creada por el hombre, ha de buscar la unidad que se manifiesta en la conjunción entre lo natural y lo artificial, mediado por la poesía como la más alta manifestación del espíritu. Por esta razón plantea que "el cuerpo del dominio de lo construido es la expresión de las tres artes mayores solidarias", haciendo referencia una vez más, a la escultura, la pintura y la arquitectura.

> Mais où commence la sculpture, où commence la peinture, où commence l'architecture? A l'une des extrémités de leurs trois branches on voit la statue, le tableau, le palais ou le temple. Mais dans le corps même de l'événement plastique tout n'est qu'unité: sculpture-peinture-architecture: volume (sphères, cônes, cylindres, etc...) et polychromie, c'est-à-dire des matières, des quantités, des consistances spécifiques assemblées dans rapports d'une nature émouvant. Le corps du domaine bâti est l'expression des trois arts majeurs solidaires.[103]

En este artículo, al igual que en « *L'espace indicible* » de 1946, busca demostrar la *unidad* a través diversos proyectos, alternando texto e imagen (ver figs. 47 y 48). En el inicio del artículo, reconoce la importancia de la topografía y la geometría en los proyectos, y define el urbanismo y la arquitectura como el punto de encuentro y unión entre entes geográficos como el mar y el cielo, o el cielo y la tierra. Como ejemplo, muestra el proyecto para Argel, así como el de Anvers y Nemours, los cuales presentan una intención de dominio de la obra sobre la naturaleza hostil, a través del planteamiento del proyecto. Así mismo, presenta sus intervenciones sobre ciudades consolidadas como París, o aquellas que precisan ser reconstruidas como Saint-Dié. Paralelo a estos ejemplos, resalta de nuevo la importancia del avión como herramienta para reconocerle nuevos valores de la naturaleza y el territorio, expresando el sentido útil de la máquina a favor del hombre y no como instrumento de guerra, el cual se ha tornado en contra del hombre. El ejemplo esencial que utiliza para esquematizar el equilibrio permanente entre geometría y naturaleza, y entre hombre y arquitectura es, lo que denomina como las *« Unités d'habitation de grandeur*

103 LE CORBUSIER, « Unité », 1948, op. cit., p. 11.



49.



50.

conforme ». Grandes unidades en las que desarrolla la concepción de la ciudad vertical.

Pero la unidad no solo se presenta entre la obra y la naturaleza, o el hombre y naturaleza. En este texto incluye también, una reflexión sobre la incidencia recíproca entre su pintura y su arquitectura, y la reflexión sobre la proximidad entre la arquitectura y la música en la cual dice: *« plan et coupe font l'architecture sueur de la musique. »* Le Corbusier define el valor unitario de la obra, en el trabajo conjunto de las artes, como una síntesis de reflexiones conjuntas en torno a un mismo problema: la obra y el sentido de habitar. Por lo tanto, como síntesis de su pensamiento, de su labor y de su búsqueda por conseguir la unidad, dice:

> Architecture, urbanisme, peinture et sculpture ont eu pouvoir d'absorber la passion d'une vie et matériellement le labeur de mes trente dernières années. Ma destinée est d'être lié à l'harmonie dans les entreprises rattachées au domaine plastique.
>
> Contrepoint et fugue unissant une œuvre diversifiée.
>
> Contrepoint et fugue qui peuvent être inscrits à l'intérieur de chacune de ces œuvres.
>
> Sens d'architecture. Une sonate, un écrit peuvent être architecturés. Architecture implique discipline, ordre, hiérarchie, respect des lois du monde physique et, dominant, une certaine qualité d'esprit.
>
> Unité d'esprit.
>
> Spécificité des moyens.[104]

El tercer texto, en este caso un libro, es *New World of Space* (1948), ya mencionado anteriormente. Este libro es publicado originalmente en inglés en los Estados Unidos. En él hace un recuento de sus obras como una manifestación de la base fundamental de su doctrina, consolidada por el diálogo entre su obra plástica y arquitectónica. Como se mencionó en el primer punto, presenta su obra cronológicamente, no como un catálogo sino como la demostración de lo que ha sido la fundamentación de la construcción de su pensamiento y su labor. En este texto, inicia con la presentación de una parte de su artículo de « *L'espace indicible* » de 1946, y continua con notas biográficas en las que recuenta sus inicios como pintor una vez se instala en París en 1918. En estas notas inicia la elaboración de su discurso por medio de la alternancia entre imágenes de sus proyectos, su obra pictórica y el texto, en el que manifiesta los logros de su investigación. Así mismo presenta, el arduo enfrentamiento que ha tenido que afrontar a lo largo de su vida por las continuas críticas de sus contradictores. Este libro puede ser comprendido como un primer intento

49. 1948, Carátula *New World of Sapce*.

50. 1960, Carátula *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente.*

104 Ibid., p. 57

de manifestar su doctrina; ella consiste, por un lado, en el diálogo común entre oficios y por otro, la investigación continua y paciente sobre temas recurrentes, consolidados por las necesidades de una nueva cultura en construcción, definida por la era maquinista del siglo XX.

En este libro, intenta explicar cuál ha sido su rol a la hora de hacer transmisible la lección que él ha aprendido de la máquina, como un evento decisivo en la historia de la humanidad. La máquina la comprende, no como un hecho que se ha de tornar en contra del ser humano, como ha sucedido en la guerra, sino al servicio de las creaciones del hombre. En estos textos, se expresa en un tono, se podría decir, por un lado, casi mesiánico, como si su rol en esta vida fuese cumplir un propósito al servicio de la humanidad, y profético, cómo él mismo se define, por la necesidad como visionario, de hacer transmisible el propósito que han de cumplir tanto sus obras, como sus doctrinas al servicio de la humanidad, con una mirada al tiempo presente y a tiempo futuro. Por esta razón, y como respuesta a los continuos ataques, Le Corbusier, en tercera persona como es usual en algunos de sus texto, se pronuncia sobre la lección de la máquina, comandado por el "espíritu de verdad":

> He tried to teach the lesson learned from the machine; machinery is an event of such capital importance in human history that one can assign it a role in the conditioning of spirit, a role as decisive, as vast as that played through the ages by the warring hegemonies which replace one people with another. The machine does not set one race against another race, but a new world against an old world in the unanimity of all peoples.
>
> If I feel myself under the command of the spirit of truth, it is not because my emotional being has been destroyed. On the contrary, it is because it has become active. I am not to be placed among the beings who are without heart and without spirit because I have doubts about decorative art, because my common sense does not dote on those futile works which, though they may or may not have required sincere workmanship, shriek or whisper around me, fix themselves in the enveloping atmosphere, make my gestures uncertain, rob me of precious minutes, occupy a large or small place in the twenty-four hours of my day which is already so short. I claim the right to be severe toward those works which serve no purpose, which are superfluous, which are not essential.[105]

Para Le Corbusier, toda obra y todo oficio debe servir a un propósito, deben tener un sentido de utilidad, que supere un estado pasivo de contemplación. Por esta razón, en el texto manifiesta, cuál es el valor y el propósito que se encuentra inscrito en el arte y cuál ha de ser su fin. Con relación a este tema, en las primeras páginas del libro, dice:

> I realized that life is pitiless; that truth is not a commodity, but the fruit of judgment; that judgment is the sacrosanct individual act, the reason for being: to appraise, to judge, after having observed and measured.[106]
>
> (…) I Then recognized that the art –broader and deeper than anything else- is the means by which the individual may count completely. Realizing how much our world was convulsed by the birth pains of the machine age, it seemed to me that to achieve harmony ought to be the only goal. Nature, man, cosmos: these are the given elements, these are the forces facing each other. As if by opening a fan one may from curiosity to discovery to invention.
>
> "Laughing, clear and beautiful," the words of a poet describe the sky, indicating a state of things, the opposite of the sad, dark and ugly state –the chaos, the catastrophe of the first century of the machine age– that is still nearly everywhere in our modern world. [107]

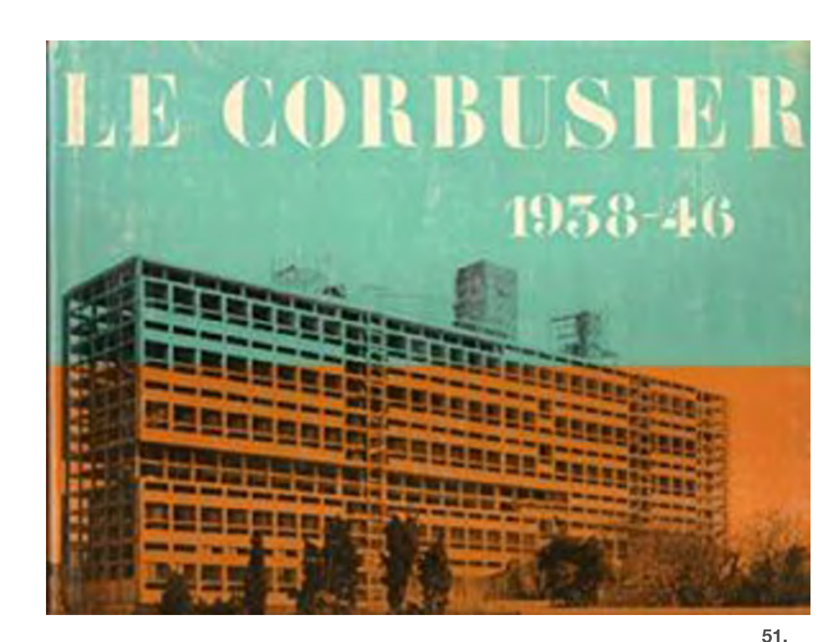
Y continua:

> In 1919 we founded L'Esprit Nouveau, in order to open paths toward that laughing, clear and beautiful sky.
>
> Architecture includes a whole culture: is the manifestation of the spirit of a period.
>
> Confusion, academism, absence of architecture, create a depressing void.
>
> To take hold of the modern world and lift it into the fantastic possibilities of a machine civilization endowed with unbelievable powers, that is the adventure possible and open to those who are prepared to risk their ease.
>
> Man, nature, cosmos: axis of the laws which from depths beyond our reach, animated our universe.
>
> An implicit mathematics: the rule –the rules which are within things.
>
> Degree: misery or happiness.
>
> Choice: proportion –the ceaseless, inexhaustible miracle of proportion.
>
> Everything can be brought into proportion: dimensions, light, distances, colors, outlines, the mass of plastic constructions. Proportion.
>
> One has the right to be lifted up by an irrepressible desire to bring whatever one is manipulating to the highest brilliance, whether it be colors on canvas, buildings or cities.
>
> My first picture was done without "guiding lines." The second one also. But beginning with my third, I no longer felt that I had the right to avoid the obligation

105 LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, op. cit., pp. 36-37.

106 Ibid., p. 10.

107 Ibid., p. 11.



51.

52.

of organizing the elements of the poem which I had gathered together, whether it was a façade or a ground plan or a cross section or a picture. [108]

Según estas palabras, durante este periodo de posguerra Le Corbusier intenta recapitular, volver a explicar y asentar una vez más sus doctrinas, y sus textos estarán dirigidos bajo esta mirada. A los libros y artículos mencionados anteriormente, se suman los volúmenes 4 y 5 de la *Œuvre complète* (figs. 51-52),[109] los cuales son publicadosparalelamente al tiempo de realización del Poema y al inicio del trabajo en su libro de *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente,* a principio de los años cincuenta.[110] Sin embargo aún así, las ideas de Le Corbusier seguirán sin ser comprendidas en su totalidad.

Michel Ragon en su texto « *La fin des utopies* » publicado en el libro *Le Temps de Le Corbusier* (1987)*,* habla de la obra de Le Corbusier, principalmente en la época tardía. En este texto y desde su punto de vista como seguidor cercano, lo cataloga como un genio; sin embargo, igualmente se refiere a aquellas críticas que recibe por su obra y las erróneas interpretaciones que ha habido sobre sus doctrinas. Sobre los libros de Le Corbusier dice:

> Les livres de Le Corbusier sont de merveilleux pamphlets littéraires, d'une très grande force poétique avec leurs slogans qui font mouche. Ses disciples ont eu la naïveté de les prendre pour des traités scientifiques. Ils n'ont pas vu que Le Corbusier procédait en poète, qu'il schématisait á l'extrême pour arriver á l'image forte, inoubliable. Sans doute croyait-il lui-même, dans son élan poétique, être un scientifique. Mais quels sont les poètes qui n'ont pas le don de l'affabulation ![111]

En el texto Ragon comparte algunas de las reacciones de Le Corbusier con respecto a las críticas, ya que por su cercanía, se reunen en varias ocaciones en las hablan sobre el tema.

---

108 Ibídem.

109 El vol. 4 de la *Œuvre complète 1938-46* es publicado en 1946 y el vol 5 *Œuvre complète 1946-52* en 1953.

110 Este libro no será publicado sino hasta 1960. Sobre este tema Catherine de Smet dice. "Entre 1951 y 1957 se cuentan no menos de veintidós títulos previstos para los "Cahiers de la recherche patiente", de los cuales sólo aparecerán tres, el tercero de ellos póstumo. Pareciera que Le Corbusier siempre hubiera trabajado simultáneamente en varios libros. Si en ciertos casos sólo se los puede localizar por la mención de un título o algunas líneas escritas en una libreta, estos proyectos se materializan con frecuencia en forma de abultadas carpetas enriquecidas durante varios años (transfiriendo el contenido de una a otra). A veces, incluso aparece una maqueta que da testimonio de un estado de elaboración muy avanzado, que alcanza ya hasta la compaginación del libro." Sobre los proyectos de libros inacabados de Le Corbusier, ver: DE SMET, Catherine, "Construcciones Suspendidas: La obra editorial inacabada", 2005, cit.

111 RAGON, Michel, « La fin des utopies », 1987, op. cit., p. 128.

51. 1946, Carátula *Œuvre complète 1938-1946.*
52. 1953, Carátula *Œuvre complète 1946-1952.*

Arts le publia en première page et bien d'autres journaux me sollicitèrent alors pour des interviews de Le Corbusier puisque celui-ci consentait à me recevoir. Le Corbusier partageait avec son compatriote Jean-Jacques Rousseau un persistant complexe de persécution. En réalité, en 1963, n'importe quel journal était prêt à consacrer de pages à Le Corbusier, qui ne croyant pas.

Malgré toutes les réserves que l'on peut faire et que je fais moi-même sur l'urbanisme de Le Corbusier, je n'ai jamais cessé d'être fasciné par cet homme et cette œuvre. Sans doute est-ce seul homme que j'ai rencontré qui m'ait donné la certitude de me trouver devant un génie.

Le seul mauvais souvenir que je conserve de lui, ce sont ses appels téléphoniques, à l'aube, où il me tirait du lit pou me raconter quelles nouvelles misères on lui faisait.

Il est de bon ton d'accuser aujourd'hui Le Corbusier de tous les malheurs qui sont arrivés à l'architecture. Les grands ensembles, les villes nouvelles, les H.L.M., c'est la faute à Le Corbusier![112]

Ragon se refiere a algunos de los comentarios de los críticos hacia Le Corbusier, en su momento y de la actualidad, en los que cita:

Immense architecte, urbaniste médiocre car trop systématique, excellent peintre (bien supérieur à la réputation qui lui est faite, mais néanmoins de second rayon si on le compare à Braque ou à Mondrian), admirable écrivain, Le Corbusier est aujourd'hui encore tout à fait incompris. Il est vrai que les grands ensembles, les espaces verts, la destruction de la rue sont contenus dans sa doctrine. Mais comment comparer la marée de médiocrité architecturales faite depuis 1950 dans la prétendue postérité corbusienne avec l'unité d'habitation de Marseille, et son toit-terrasse. Et son école maternelle, et son gymnase, et sa rue intérieure ouverte aux commerces, et tous ses équipements, véritables bourg vertical de mille cinq cent habitants.[113]

Entre l'architecture de Le Corbusier et l'architecture courante dite moderne des années soixante-quatre-vingt, l'utopie dynamisant des années vingt est devenue une triste réalité. Les idées de le Corbusier ont certes triomphé, mais combien dénaturées.

Eliminé des deux « palais » d'organismes internationaux pour lesquels il avait été consulté, l'Unesco à Paris, et l'O.N.U., à New York, ceci souligne bien cela.[114]

---

112 Ibídem.

113 Es importante recordar que paralelamente al la realización del Poema, Le Corbusier está trabando en la construcción de la Unidad de Habitación de Marsella, al igual que en algunos proyectos de gran importancia a nivel mundial los como el de la O.NU. o la participación de la Unesco, pero que al final terminan siendo una decepción más en su carrera.

114 RAGON, Michel, « La fin des utopies », 1987, op. cit., p. 128.

En el texto de presentación del Poema en la *Œuvre complète*, Le Corbusier responde a estos hechos cuando plantea que en el grosor de ese libro, está sintetizada la experiencia de una vida, como una respuesta voluntaria y como refugio *« du tumulte, du désordre et aussi de la médiocrité et même de là »*.[115]

El Poema para él, trasciende el hecho de ser una expresión artística; su contenido tiene un valor fundamental como síntesis de su experiencia, y contestatario como respuesta a una época y un contexto histórico. Como él mismo lo menciona en el texto introductorio, su trabajo ha sido estar siempre atento a las realidades de este mundo, sin embargo los que define como "observadores distraídos" lo han catalogado de funcionalista; a esa etiqueta responde con las siguientes palabras : *« mot affreux né sous d'autres cieux que ceux quil a toujours aimé parcourir - là où le soleil est maître. »*[116] Por esta razón, ante aquellos que según él no han comprendido su obra, manifiesta que en el Poema se descubre a través del *verbo* y la *imagen,* y que expresa su elección que es el *ángulo recto*.[117]

Le Corbusier dont l'œuvre si attentive aux réalités de ce monde l'a fait considérer par des observateurs distraits comme un « fonctionnaliste » (mot affreux né sous d'autres cieux que ceux qu'il a toujours aimé parcourir - là où le soleil est maître), - se découvre presque totalement: il exprime son choix: l'angle droit. Et il s'en explique par le verbe et l'image.[118]

Dos preguntas surgen de estas afirmaciones: ¿cuál es, para Le Corbusier, el valor de la expresión poética, a la que define como "verbo" con relación a la imagen? ¿Qué es verdaderamente el ángulo recto para él y por qué lo define como "su elección"? Esta investigación intentará dar respuesta a ellas a través de los distintos capítulos.

1.1.1.5 Quinto punto: Relación entre el Poema y la arquitectura

Sa rédaction, il l'a faite d'abord comme ses projets de maisons: en rassemblant toutes choses dans une cohérence banale et l'énoncé de tous les faits à prendre en considération. Il y a donc beaucoup de choses au fond de ce poème.

---

115 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 241.

116 Ibídem.

117 Ibídem.

118 Ibídem.







53.

Puis il a pris de la distance, puis de la hauteur; il a coupé les ponts. Désormais c'est au lecteur de lire le poème.[119]

En la presentación del Poema Le Corbusier se refiere a la relación entre el proceso de realización de una obra como el Poema y un proyecto arquitectónico. En términos sintéticos define una relación directa cuando afirma que la redacción del libro la ha abordado como sus proyectos de casas.

Él manifiesta una y otra vez, en sus libros y textos, la relación que existe entre su pintura y su arquitectura. En el caso del Poema, esta relación se presenta desde tres puntos de vista: el primero, es que el Poema, una obra o libro compuesto por litografías y texto, es el resultado directo de su experiencia como pintor, la cual es definida como su lugar de investigación. El segundo, es la consecuencia de su experiencia como escritor, al ser ésta, la forma directa de expresar y exponer sus ideas y hacerlas transmisibles como conocimiento. El tercero, es que el proceso de realización conlleva desarrollar la idea de un proyecto; en este caso, es entendido como un proceso intelectual, donde en una segunda instancia, el lápiz se convierte en su principal herramienta: la idea comienza a tomar forma en dibujos, esquemas preparatorios y anotaciones, para abrir camino al acto creativo; y finalmente, ensamblar y sintetizar las ideas en el proyecto: éste puede ser entendido como una pintura, un libro o un proyecto arquitectónico.

Relación pintura-arquitectura

Le Corbusier se inicia como pintor antes que como arquitecto, y su mirada y sus reflexiones ya sean las que pertenecen a su obra plástica o arquitectónica, provienen de ese factor (fig. 53). [120] ¿Pero, cuál es la relación entre su pintura y su arquitectura?

En 1948 en el artículo *« Unité »,* escribe sobre la importancia de su pintura y la relación de ésta con su arquitectura. En el texto expresa que la clave de su arquitectura se encuentra en su pintura y esta relación es el resultado del continuo trabajo de lo que él define como *« l'atelier des recherches patientes »*:

J'ouvre, en cet endroit, une parte discrète de mon appartement ; elle livre

---

119 Ibídem.

120 Sobre el tema ver: BROOKS, H. Allen, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouar Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, University of Chicago Press, Chicago and London 1997; y VON MOOS, Stanislaus and RÜEGG, Arthur, *Le Corbusier before Le Corbusier*, Yale University Press, New York 2002.

53. Fotografias de su atelier de pintura

passage dans l'atelier des recherches patientes.

Ici est la clef de mon labeur. Chaque journée d'une vie consacrée à l'épanouissement de la société machiniste, es en partie vouée à des travaux purement désintéressées. Inventions de formes, créations de rapports, mises en proportion linéaires, volumétriques, colorées…

Ces dessins et tableaux datent de 1920, lorsque, à l'âge de trente-trois ans, je commençai à peindre. Je n'ai cessé de peindre depuis, tous les jours, arrachant où je pouvais les trouver, les secrets de la forme, développant l'esprit d'invention, au même titre que l'acrobate, chaque jour, entraîne ses muscles et la maîtrise de soi.[121]

Quelques-uns de ces tableaux de début sont dans les grands musées ou les grandes collections, ce qui prouve leur droit à l'existence.[122]

Unos años más tarde, en 1955, el mismo año que publica el Poema, escribe en las últimas páginas del *Modulor 2*, unas palabras con las que cierra el texto y en las que reafirma una vez más, que la pintura es su medio de investigación donde se encuentra el secreto de su labor. En este caso alude a sus años formativos, a su inicio como pintor y a ese espíritu de búsqueda al observar, estudiar, analizar y descubrir el trasfondo de las cosas, de la naturaleza y de la historia desde joven, especialmente durante aquellos años compartidos y guiados por su maestro L'Eplattenier: [123]

Le secret de ma recherche, il faut le découvrir dans ma peinture. Dès mon enfance, mon père nous entraînait à travers vallées et montagnes, désignant les objets de son admiration : la diversité, les contrastes, la stupéfiante personnalité des objets, l'unité des lois toutefois.

Avant de quitter l'école à treize ans, j'avais reçu des rudiments de physique, de chimie, de cosmographie, d'algèbre qui me furent, dans la suite, autant de portes entr'ouverts. Puis j'eus un maitre de dessin (L'Eplatteneir) que je vénérais et qui, lui aussi, nous entraînait dans les champs et les forêts et nous invitait à découvrir. Découvrir est le grand mot. Commencer à découvrir. Découvrir a chaque pas de la route.

A 31 ans, je peignais mon premier tableau (rigoureusement précis, car peindre c'est étendre de la colleur et c'est une tâche facile ; plus difficile est de savoir que peindre). Ma peinture fut de nature créative et non pas imitative, toujours constructive, organique, structurée, réclamant l'accomplissement de cette royauté humaine : établir le courant régulier entre la tête et la main dans une action simultanée porteuse d'équilibre.

Il y fallait de l'esprit de construction, le sens de l'équilibre, le goût de la durée, la notion de l'essentiel.

Il fallait aussi de l'imagination.

Le phénomène pictural m'apparut qui est de faire surgir le moment poétique par la fulgurance et l'originalité des rapports dans l'exactitude. L'exactitude, tremplin du lyrisme.

L'architecture, alors seulement, se dévoila. Le mécanisme intellectuel étant acquis, il fut transféré sur le plan différent de la chose bâtie. Puis, pour l'urbanisme, transféré sur le plan social, binôme individu-collectivité, amour de l'homme, échelle humaine, lois de nature, prise de possession de l'espace…

Voilà pourquoi, un jour, passant au pied de ce mur derrière lequel jouent les dieux, j'ai écouté. J'étais irrémédiablement curieux…[124]

Le Corbusier plantea una relación recíproca y a su vez análoga: no hay deferencia entre su obra pictórica y arquitectónica; lo que hace en pintura, lo traslada a su arquitectura, y para comprender su arquitectura, hay que retornar y acudir a su pintura.[125] En sus palabras en la *Œuvre complète*, especifica que la relación entre el proceso de realización de sus proyectos de casas y la del Poema, se da mediante la recopilación de todas *las cosas o elementos* en una coherencia banal, y en la síntesis de todos los hechos a considerar. Pero, ¿cuáles son esas relaciones y elementos a tener en cuenta o a considerar a la hora de crear una obra? En su libro *New World of Space* (1948), escribe:

(…) It is a question of a work of art, that is, of a will to reveal and to seize the emotion in relationships. These relationships are determined by precise facts like exact words, put together in accordance with the kind of logic which is, precisely, the reality of art. It is obvious that these precise facts, words or objects, are within gasp; if they are grasped clearly, a certain quality of spirit in the artist is shown. They are facts which are painted or built. They evoke relationships as subtle, on occasion, as the most winged verses. Why not? If the hand can seize them or move freely among the secrets of their interlacing, it is because they are concei-

121 LE CORBUSIER, « Unité », 1948, op. cit., pp. 32-33.

122 En este punto del texto Le Corbusier cita algunos de los museos o colecciones en los que se encuentran algunas de sus obras, para demostrar su importancia: « Collection Raoul La Roche, Paris ; Museum of Modern Art New – York, Miller's Collection Meridian, USA, Collection Friederich, Zurich. » Ver : Ibid., p. 37.

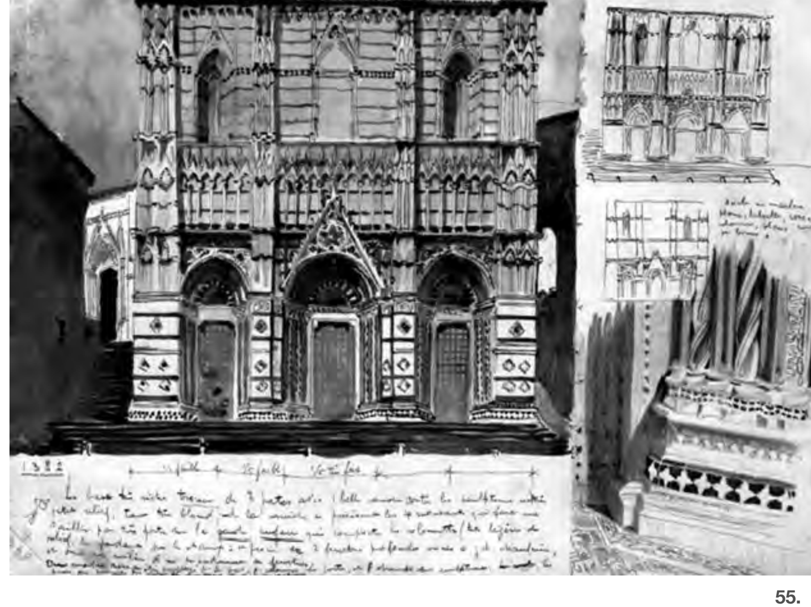
123 Sobre la relación de Jeanneret con L'Eplattenier, en sus años formativos, y la influencia de su maestro en sus inicios como pintor y arquitecto, ver: BROOKS, H. Allen, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouar Jeanneret at La Chaux–de-Fonds*, 1997, cit.; y, VON MOOS, Stanislaus and RÜEGG, Arthur, *Le Corbusier before Le Corbusier,* 2002, cit.

124 LE CORBUSIER, *Modulor 2*, 1955, op. cit., pp. 309-311.

125 Sobra la relación entre su pintura y arquitectura ver: AHRENBERG, Staffan and COHEN, Jean-Louis, *Le Corbusier's Secret Laboratory: From Painting to Architecture*, Hatje Cantz, Ostfildern 2013.



54.



55.



56.



57.

54. 1907, Dibujos de estudio de su viaje por Italia.

55. 1907, Dibujos de estudio de su viaje por Italia

56. 1907, Fotografía de Pompeya tomada por Le Corbusier.

57. 1911, Dibujo llegando a Stambul en su viaje de Oriente.

ved, willed and executed with firmness and with truth.[126]

El proceso que conlleva la realización de una obra

Al ser consecuente con sus palabras anteriores, el trasfondo que se encuentra en una obra proviene de experiencias, de investigaciones, del acto de observar, de analizar, de vivir, de viajar; pero todos estos elementos han de ser organizados, sintetizados y depurados en el momento de crear y realizar un proyecto. El proceder a la hora de pensar y realizar un proyecto es constante; al momento de desarrollar una idea, hay elementos *externos* e *internos* que consolidan la obra y el acto de creación, los cuales se depuran y se organizan en la medida que son necesarios para el proyecto o para lo que busca transmitir.

Le Corbusier es un constante investigador y observador, de mirada analítica y sintética a la hora de absorber la información que el mundo exterior le brinda. Como él mismo lo afirma, es un estudioso constante y su formación proviene de hacerse preguntas sobre los hechos, sobre las cosas que le rodean, sobre la cultura y la época a la que pertenece. Su formación ha sido de autodidacta, viajando por el mundo, dibujando y capturando aquello que le interesa, con una curiosidad insaciable (figs. 54-57); igualmente es un ferviente lector sobre distintos temas,[127] con una personalidad que no para de cuestionar y cuestionarse sobre aquello que le rodea. Por esta razón, sus proyectos son un incesante replanteamiento de los temas de su investigación, sus reflexiones y sus experiencias de vida. De una u otra forma, su obra en general, está ligada entre sí, ya que retoma una y otra vez los mismos temas y cuestionamientos, para avanzar sobre ellos o replantearlos; esto es lo que constituye su investigación paciente.

Pero a la hora de realizar un proyecto, ¿cuáles son estos temas que consolidan su investigación paciente y que constituyen el pilar de su obra? ¿Cuál es el proceso para realizar esta síntesis, para luego ser consolidada en un proyecto? Y, ¿cuáles son todas esas cuestiones que se deben considerar, para ponerlas a trabajar en coherencia banal, como afirma en el texto de la *Œuvre complète*?

126 LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, op. cit., pp. 21-23.

127 Sobre la biblioteca personal de Le Corbusier, ver: DERCELLES, Arnoud, “Presentación de la biblioteca personal de Le Corbusier” en *Le Corbusier et le libre*, Col-legi d’Arquitectes de Catalunya, Barcelona 2005. Sobre la influencia de algunos textos y libros que leyó en sus años formativos, ver: TURNER, Paul V., *The Education of Le Corbusier,* Garland Publishing Inc., New York – London 1977.

Los temas son los que manifiesta una y otra vez en sus textos, en sus discursos, en sus proyectos. Su búsqueda está fundamentada en un diálogo entre contrarios, que pueden ser sintetizados en aquellos que provienen del *mundo de la razón* y los que provienen del *mundo de la emoción*. Los del *mundo de la razón,* pueden ser identificados como: la historia, la ciencia, la técnica, la geometría, el número, la máquina; y los que provienen del *mundo de la emoción*, son: la naturaleza, el arte, lo poético, la proporción, el sentimiento, los sentidos. Todo proviene de la necesidad de una búsqueda a favor de un equilibrio que se ha de consolidar en la obra, como resultado de poner en diálogo estos dos mundos. Este equilibrio de contrarios está direccionado hacia un fin mayor: la expresión poética de la obra a partir de la búsqueda de una *unidad*. Como dice en su libro *Le Corbusier: l’atelier de la recherche patiente* (1960) :

> J’ai 71 ans …
>
> J’ai bâti ma première maison quand j’avais 17 ans et demie et j’ai continué mes travaux pendant plus de cinquante années parmi les aventures, les difficultés, les catastrophes et temps à autre succès.
>
> Ma recherche, tout comme mes sentiments, est dirigée vers ce qui est la principale valeur de la vie : la poésie.
>
> La poésie est dans le cœur de l’homme et c’est pour cela qu’il peut pénétrer les richesses de la nature.
>
> Je suis un homme visuel, un homme travaillant avec ses yeux et ses mains, occupé à des manifestations de nature plastique.
>
> Et tout ceci fait de l’architecture authentique
> de la peinture authentique
> de l’urbanisme authentique pour la ville et les campagnes.[128]

Según estas palabras, existe una analogía entre el proceso de pensar un proyecto arquitectónico y el de la realización del Poema. En ellos se manifiestan los mismos problemas, pero consolidados y expresados en un formato distinto. Es un proceso definido por una investigación paciente, en el que luego se depuran los elementos relevantes para el proyecto, para lograr una perfecta síntesis, que consolida la unidad y por ende, la grandeza poética de la obra.

En su libro *New World of Space* (1948), define lo que existe en el trasfondo de sus obras con una afirmación que será, una de las más significativas a la hora de encontrar una guía para esta investigación; por esta misma razón, estas palabras serán retomadas una y otra vez a lo largo de esta tesis. La palabras son:

128 LE CORBUSIER, *Le Corbusier: l’atelier de la recherche patiente*, 1960, op. cit., p. 300.

There is a world in a painting or a building, as there is also in a work of city planning. Seek, and you shall find.

Look into the depths of the work and ask yourself questions. There are illuminations and scenes; there are ours of fullness, agonies, radiant or menacing skies, houses and mountains, seas and lagoons, suns and moons. And there are besides all the cries of the subconscious, sensual or chaste, and everything that you can imagine [129]

Al retomar el quinto punto del texto de presentación del Poema en la *Œuvre complète*, Le Corbusier, después de afirmar que la redacción la ha abordado igual que sus proyectos de casas, mediante la recopilación de todos los factores en una coherencia banal y la enunciación de todos los hechos a considerar, adhiere las siguientes palabra: *« Puis il a pris de la distance, puis de la hauteur; il a coupé les ponts. Désormais c›est au lecteur de lire le poème. »*[130]

Por lo tanto, a la hora de hablarle al lector y activar la obra a través de él, es importante mencionar dos afirmaciones más con relación a este tema. En *New World of Space* (1948)*,* dice:

What could you not find contained in a canvas if you could obtain the painter's confession? But the canvas goes out alone, making or not making its way, bearing its message.

Y unos años más tarde, en 1960, escribe en su libro *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente* :

La Peinture est une bataille terrible, intense, sans pitié, sans témoins : un duel entre l'artiste et lui-même. La bataille est intérieur –dedans- inconnue au dehors. Si l'artiste la raconte, c'est qu'il est un traître vis de lui-même !...[131]

Estas palabras de la *Œuvre complète*, unidas a las citas tomadas de *New World of Space* y de *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, establecen el por qué la necesidad de hacer una tesis sobre una obra como el Poema. Estas palabras indican que en este texto de presentación en la *Œuvre complète*, Le Corbusier ha brindado los indicios y algunas de las claves para abordar la lectura y la posible interpretación del Poema, pero como él mismo lo afirma,

129 LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, op. cit., p. 16.

130 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 241.

131 LE CORBUSIER, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, 1960, po. cit., p.219. Esta cita, Le Corbusier la publica en el capítulo de « La peinture », pero la extrae de uno de sus anotaciones en uno de carnets, cuando se encuentra sobrevolando en avión el Delta del Nilo el 06/01/1960 en su vuelo de Nueva Delhi a París.

está en el lector el trabajo de descodificar o descifrar su mensaje y comprender el trasfondo del contenido.

1.1.1.6 Sexto punto: Lo que revela el Poema y el Poeta

Este último punto se basa en los dos últimos párrafos del texto de presentación del Poema en la *Œuvre complète*, en los que dice:

Le Corbusier n'a jamais rimé de sa vie; de même n'avait-il appris ni à écrire, ni à peindre, ni à construire. Il apporte ici son désir de découverte et de fraîcheur.

Le poème ici évoqué en fin du Tome 5 des « Œuvres complètes » éclaire la réalité fondamentale du labeur de L-C: discerner au sein des complexités, la ligne de marche des événements et de soi-même et lever la tête au-dessus du grouillement général qui est, a été, et sera toujours, d'apparence chaotique et caricaturale, ne désespérant que ceux qui ont peur de voir clair.132

Le Corbusier manifiesta dos argumentos definitivos: el primero, que él nunca ha escrito poesía, ni ha rimado en su vida; sin embrago, esto nunca ha sido un impedimento a la hora de embarcarse en un terreno desconocido y aprender. También afirma, que nunca aprendió ni a escribir, ni a pintar, ni a construir, lo cual no fue obstáculo a la hora de emprender esas labores. Con esta obra asume el reto de escribir un poema, por lo cual, hace explícito que, aunque es un campo por experimentar, como muchos otros, no le impide querer aportar *« ici son désir de découverte et de fraîcheur ».* [133] En la segunda afirmación manifiesta que, este Poema, presentado en el vol. 5 de la *Œuvre complète*, aclara la realidad fundamental de su labor: *« discerner au sein des complexités, la ligne de marche des événements et de soi-même et lever la tête au-dessus du grouillement général qui est, a été, et sera toujours, d›apparence chaotique et caricaturale, ne désespérant que ceux qui ont peur de voir clair. »*[134]

Cuando habla de la realidad fundamental de su labor, se refiere a la totalidad de su trabajo y a las bases de su obra, a los cimientos. De estas dos afirmaciones en el texto de presentación en la *Œuvre complète* surgen otras cuatro preguntas fundamentales a contestar, a lo largo de esta investigación: la primera es: ¿puede el Poema ser comprendido como la revelación de una doctrina o manifiesto de su labor? Adicionalmente, expresa que el Poema *aclara* la

132 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 241.

133 Ibídem.

134 Ibídem.

realidad fundamental de su labor; por lo tanto, el término *aclarar*, ya presupone una necesidad o intención de volver a explicar algo que no está claro o que no ha sido revelado. De este punto surge la segunda pregunta que es: si hay una realidad que debe ser aclarada, ¿por qué, si Le Corbusier nunca a escrito poesía, elige un *poema* como medio de expresión, en diálogo con una expresión pictórica, para aclarar la realidad fundamental de su labor? De estas dos preguntas, surge la tercera: ¿a quién le habla Le Corbusier y a quién busca revelarle esta verdad? Y la cuarta es: ¿si Le Corbusier es arquitecto y pintor, cuál es el papel o el propósito que cumple ahora como *poeta*?

Para poder responder estas cuatro preguntas mayores, es importante aclarar algunos puntos teóricos sobre el tema a partir de algunos de sus textos. El primer referente y como punto de partida, proviene de las afirmaciones en su libro *New World of Space* de 1948; después de presentar la idea de la *Unité d'habitation* y el *Modulor*, enuncia tres afirmaciones que son relevantes para esta investigación: en primer lugar, para *quién* construye su obra; en segundo lugar, *qué* se encuentra en el trasfondo de la arquitectura y, en tercer lugar concluye, con la definición de quién es el *poeta* y el *profeta*; ¿cuál es la relación entre el oficio del arquitecto, la arquitectura y hablar del poeta y el profeta?

La primera afirmación dice que él construye vivienda para el hombre, no casas de arquitectos; estas construcciones las identifica como una creación que proviene del *amor*:

> WITH genuine eagerness I seek those houses which are "habitations of men" and not architects' houses. The question is a serious one. It may be said that a man's habitation is a creation of *love*…[135]

Si la habitación del hombre es una *creación* proveniente de lo que reconoce como *amor*, ¿de dónde proviene este *amor* o cómo se consolida en un proyecto? Para Le Corbusier la arquitectura se encuentra en lo que se ve y se siente, pero se ha de tener la capacidad de comprender e interpretar los hechos y las necesidades tanto del ser humano, la arquitectura y la ciudad, para poder crear las obras que respondan a estas necesidades. Por esta razón, en este segundo punto se plantea la pregunta desde la Arquitectura:

> Architecture? It is in what you see and feel, there is the integrity of architecture: true, pure, ordered, self-creating and adventurous.[136]

135 LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, po. cit., p. 36.

136 Ibídem.

Le Corbusier asume en su vida un rol de visionario; su obra y sus doctrinas están fundamentadas sobre esa visión del presente y el futuro del hombre, la ciudad y la arquitectura, en diálogo con el arte. No en vano su primer manifiesto de arquitectura está titulado ***Vers*** *une architecture* (1923); un título que incia con el término *vers* (hacia), lo que se refiere a algo por venir. Es un texto que desde el título ya anuncia que pretende adelantarse a los hechos. Desde el inicio, tiene claro que la idea es construir y abrir el camino. Por esta razón, su obra y su proceder provienen de la identificación de un problema, estar atento al devenir de hechos y como él mismo lo afirma, discernir sobre las complejidades. Este proceder está consolidado en tres acciones: identificar, analizar y proponer las posibles soluciones, con las herramientas que la época le brinda, las lecciones de la historia, la identificación de las leyes de la naturaleza, la *dictadura* del universo y las necesidades del ser humano (físicas, de espíritu y emocionales). Este es el rol del arquitecto; pero el arquitecto no trabaja en solitario. Para responder a todas estas necesidades que trascienden un problema físico, la arquitectura ha de trabajar de la mano con el arte: arquitectura, pintura y escultura, con un mismo fin.

Sin embargo, es importante identificar la diferencia entre los roles: el arquitecto resuelve problemas reales y funcionales que, en conjunto y en diálogo con el arte, hacen que la obra asciende a un plano superior: la obra responde a las necesidades del espíritu y el corazón humano, y ese es el momento sublime, en el que el arquitecto se convierte en *poeta* y crea *poesía* con la obra.

Por lo anterior, surge la tercera afirmación proveniente de su libro *New World of Space* (1948). Le Corbusier enuncia una relación directa entre lo que él define como: *el visionario, el poeta* y *el profeta*; y esta relación, la direcciona hacia la función del arquitecto, entendido como aquel que ha de incorporar estas tres labores.

> Who is the visionary, the interpreter of the event, the prophet who moves ahead of the march of events?
> The poet.
> Who is the prophet? He who, in the crises of the times, knows how to see events, knows how to read them.
> He who perceives the relations, who indicates the relations, who points out relations, who orders relations, who proclaims relations.
> The poet is he who shows the new truth.[137]

Estas palabras hacen parte de las notas biográficas del libro, por lo tanto,

137 Ibídem.

aunque son planteamientos que pueden ser comprendidos como universales, igualmente él los aplica a sí mismo. En estas palabras, él se asume y presenta como poeta, como un visionario, por tanto como un *profeta*, según las definiciones qué el mismo plantea. El *Poeta* es el intérprete de los hechos o eventos. Es el profeta que se anticipa a los eventos, el que va delante de los hechos. Después identifica al *Profeta* como aquel que en los tiempos de crisis, sabe cómo anticipar los hechos y cómo leerlos; él percibe las relaciones, las indica, las señala, las ordena y las proclama: por lo tanto, las manifiesta, las transmite. Estas acciones, pueden ser relacionadas con el proceder de Le Corbusier: identificar el problema, analizar y proponer, para solucionarlo en el presente y adelantarse a los posibles en el futuros. En esta afirmación fija el rol del *poeta* que es, quien muestra la nueva verdad.

Con estos argumentos parecería que retoma dos influencias claras en su vida: las reflexiones que provienen de la cultura clásica y del siglo XIX. De estos dos periodos es posible identificar que sintetiza, en su definición del poeta, una conjugación del rol de aquellos del mundo clásico con su pensamiento filosófico y los románticos del siglo XIX. Para el poeta clásico, la reflexión poética procede desde sus reflexiones intelectuales internas, las cuales son transmitidas al exterior, como expresión del conocimiento; es un proceso que parte del interior intelectual hacia el exterior del mundo para hacer transmisible un conicimento o un saber. El poeta clásico produce conocimiento. El proceso del romántico puede ser comprendido al contrario; el deslumbramineto que proviene del mundo exterior, afecta el interior del ser, y esta afección interna merece esa profunda reflexión poética que proviene más de la expresión del mundo sensible que del de la razón en términos filosóficos. Le Corbusier se nutre de estas dos visiones, la que proviene del mundo exterior, los acontecimientos y los hechos que hacen parte de su época, y de las reflexiones de su mundo interior, que provienen de los resultados de sus investigaciones, propias de su *atelier de la recherche patiente,* y reflejo de sus batallas personales e internas.

Le Corbusier es afectado por la época en la que vivie; está atento a los hechos externos, que en su caso, provienen de las realidades de la era maquinista, los problemas y necesidades de las ciudades y del ser humano del siglo XX, las consecuencias de las dos guerras mundiales, los cambios políticos y sociales, y el cambio de pensamiento con relación al problema de la arquitectura y el arte. En cuanto a las reflexiones internas referentes a la producción de un conocimiento, Le Corbusier no cesa nunca de trabajar e investigar para producir un saber en torno a los temas que le atañen y le interesan como el arte, la arquitectura y la ciudad. Le Corbusier produce un conocimiento sistemático, para que pueda ser transmisible, proclamado y revelado al mundo externo.[138]

Esto indica que, cuando expresa que el Poema "aclara la realidad fundamental de su labor, la cual es discernir dentro de las complejidades, la línea de la marcha de los acontecimientos y de él mismo, sin bajar la cabeza ante el bullicio general que es, fue y será siempre de apariencia caótica y grotesca, desesperanzador para los que tienen miedo de ver con claridad", responde a lo que sería el rol de la síntesis de las dos figuras poéticas: la del poeta clásico que reflexiona y produce desde el interior de su espíritu y razonamiento, y el poeta romántico, afectado por el mundo exterior y atento a la realidad de los hechos, para crear el nuevo rol del poeta moderno.[139]

Pero, ¿por qué termina un personaje como Le Corbusier refiriéndose a la figura del *profeta*?

Para responder esta pregunta es fundamental tener en cuenta la influencia de los libros que lee en su juventud, los cuales se hacen presentes de formas diversas a lo largo de su vida, en sus reflexiones y teorías.[140] Dos de los libros más representativos y más influyentes, son textos provenientes del campo filosófico y de las reflexiones esotéricas propias del siglo XIX, relacionados con el rol profético de grandes personajes de la historia, o el papel visionario y elitista del arte y el artista. Con relación al arte, el libro más influyente de este periodo de juventud será *L'Art de demain* de Henry Provensal, publicado en 1904, y en términos filosóficos, *Les Grands initiés* de Edouard Schuré, publicado en 1889. Este último, lo recibe como un regalo de su maestro L'Eplatenier en 1907, y según Paul Turner, en su libro *The Education of Le Corbusier (*1977), *L'Art de demain* puede ser también un regalo de L'Eplatenier, o al menos sugerido por él.[141] Turner, en la argumentación del contenido de estos dos libros encuentra que hay una relación cercana entre los dos, proveniente del Idealismo alemán;

---

138 Sería importante hacer un recuento de todos los conceptos que crea Le Corbusier a lo largo de su vida, de los cuales todos pueden ser entendidos y comprendidos como herramientas útiles y aplicables a la hora de hacer arquitectura y hacer transmisible el conocimiento. Un, listado de algunos de estos conceptos pueden ser: *système domino y citrohan, toit-terrasse, plan libre, fenêtre en longer, façade libre, machine à habiter, une maison un palais, pilotis, machine à émouvoir, la ville radieuse, ferme radieuse, l'espace indicible, unité d'habitation, unité, modulor, Murondins, grille CIAM, les trois établissements humains,* entre otros varios.

139 La introducción del libro Les grands Initiés de Edouard Schuré, inicia con un apóstrofe de Claude Bernard bastante pertinente para comprender algunas reflexiones de estos temas que buscan mezclar el rol de figura del poeta, y el filósofo: « je suis persuadé qu'un jour viendra où la physiologiste, le poète et le philosophe parleront la même langue est s'entendront tous. » Ver : SCHURÈ, Edouard, *Les grands Initiés*, Perrin, Paris 1908. (FLC J-172)

140 Sobre el tema ver: TURNER, Paul V., *The Education of Le Corbusier*, 1977, cit.

141 Ibid., p. 24.

esta relación la explica desde el subtítulo de *Les Grands initiés* que es: *« Esquisses de l'histoire secrète des religions »,* el cuál define el contenido. Según sus reflexiones, en el libro de Schuré el "gran héroe" es el *profeta* místico que aparece una y otra vez, a lo largo de las grandes culturas de la humanidad, como portador de la verdad; mientras que en el libro de Provensal, el héroe visionario al que se refiere, es el artista.

> Sub-titled Esquisses de l'histoire secrète des religions, this work appears to derive from German Idealism as much as did L'art de demain, with which it has much in common. But Schuré's hero, rather than being the artist, is the mystical prophet, appearing throughout history in different guises but always bearing the same esoteric truths. Eight of the greatest of the prophets are examined in turn: Rama, Krishna, Hermes, Moses, Orpheus, Pythagoras, Plato, and Jesus. Schuré's main theme, like Provensal's, is the need for spiritual revival of modern civilization and rejection of prevailing Materialism, which Schuré blames on the "positivism" of Augute Comte and Herbert Spencer. In philosophical terms, Schuré differes somewhat from Provensal in his attitude toward material reality; whereas Provensal tended to grant validity to both spirit and matter and emphasized their ideal unity, Schuré views matter more strictly Platonically as merely an inferior reflection of spirit.[142]

El libro de Schuré estudia, los ocho grandes profetas provenientes de las grandes culturas y religiones que cambian el pensamiento de la humanidad, desde Rama hasta Jesús, comprendido como el último gran maestro iniciado de la historia. Schuré los identifica como « de plus grands hommes d'action ».[143] Dentro del listado de estos grandes profetas, varios de ellos serán referentes continuos en la obra de Le Corbusier, principalmente aquellos provenientes de la cultura clásica como Pitágoras y Platón, hasta la misma figura de Jesús. Tanto Schuré, como Provensal manifiestan la idea de una élite constituida por este espíritu profético, en la cual recae el conocimiento profundo y la capacidad de hacerlo transmisible. En las reflexiones de Provensal, esta élite está relacionada con el problema del arte,[144] mientras que en el texto de Schuré, con el conocimiento y la reflexiones profundas en torno a los misterios y las verdades de la humanidad. Estas élites están consolidadas por un lado, por el concepto de los *Iniciados*, como aquellos preparados para explicar y transmitir los grandes verdades y por el otro, como afirma Turner, basados en la noción de las doctrinas esotéricas principalmente del siglo XIX.[145]

> Several specific aspects of Les grands initiés can be mentioned here. One is Schuré's emphasis on elite –even stronger than in Provensal's book, since it is naturally basic to the notion of esoteric doctrines and "initiates". Schuré claims that through history certain rate men endowed with extraordinary abilities have been able to penetrate the most profound mysteries, enter the Initiated, and as a result acquire "une force Presque illimitée, une magie rayonnante et créatrice." Of all the great Initiates of the past, according to Schuré, the one most relevant to modern Man was Pythagoras, whose "esprit scientifique" was closest to "l'esprit modern". Like Provensal, Schuré means "scientifique" not to refer to empirical activity, but to quite the opposite: abstract, a priori thought, and in specific case of Pytagoras, mystical numerology. Jeanneret seems to have been particularly interests in the chapter on Pythagoras, and all of his markings and annotations are found in it. Schuré's descriptions of Pythagorean numerology often call to mind Le Corbusier's "Modulor" system, for example when describes it as a system unfolding mathematically from simple divine numbers.[146]

En el texto de *New World of Space* (1948), cuando Le Corbusier define al poeta como un visionario y un profeta, consolida el rol del artista integral del siglo XX. Define al poeta como aquel que tienen la capacidad de mostrar la nueva verdad. Esta figura del poeta que construye Le Corbusier, claramente proviene de las influencias de las reflexiones de los dos libros mencionados, en combinación con su experiencia de vida y su investigación: es un espíritu filosófico y de poeta al mismo tiempo, que busca generar un conocimiento aplicable y sistemático para mostrar una verdad en torno al arte y la arquitectura, que es clara para él, más no para algunos no han querido ver. Como dice Turner:

---

142 Ibid., pp. 24-25.

143 « Le monde n'a pas connu de plus grands hommes d'action, dans le sens le plus fécond, le plus incaLe Corbusierulable du mot. Ils brillent comme des étoiles de première grandeur dans le ciel des âmes. Ils s'appellent : Krishna, Bouddha, Zoroastre, Hermès, Moise, Pythagore, Jésus, et ce furent de puissants mouleurs d'esprits, de formidables éveilleurs d'âmes, de salutaire organisateurs de sociétés. Ne vivant que pour leur idée, toujours prêts à mourir, et sachant que la morts pur la Vérité est l'action efficace et suprême, ils on créé les sciences et les religions, par suite les lettres et les arts dont le suc nous nourrit encore et nous fait vivre. » SCHURÈ, Edouard, *Les grands Initiés,* Perrin, Paris 1908. p. XII. (FLC J-172)

144 Bucar Provensal y la élites del arte TURNER. Ver: PROVENSAL, Henry, *L'Art de demain: vers l'harmonie intégrale*, Libraire Perrin, Paris 1904.

145 El libro de Schuré inicia con una Introducción sobre la Doctrina Esotérica, en donde identifica que uno de los males más grandes de su tiempo es enfrentamiento entre la Ciencia y la Religión como fuerzas enemigas irreductibles: « Le plus grand mal de notre temps est la Science et la Religion y apparaissent comme deux forces ennemies et irréductibles. Mal intellectuel d'autant plus pernicieux qu'il vient de haut et s'infiltre sourdement, mais sûrement, dans tous les esprits, comme un poison subtil qu'on respire dans l'air. Or, tout mal de intelligence devient à la longue un mal de l'âme et par suite un mal social. » SCHURÈ, Edouard, Les grands Initiés, 1908, cit. (FLC J-172)

146 TURNER, Paul V., *The Education of Le Corbusier*, 1977, op. cit., pp. 26-27.

Jeanneret`s own library reveals that even in his earliest years in La Chaux-de-Fonds, his training was pervaded with spirit of philosophical idealism, and that this had many specific influences on his thinking. Henry Provensal's vision of new art uniting matter and spirit, his deductive notion of "science," his definition of architecture as a cubic play of volumes, and his challenge to discover formal "harmonic rapports"; and Edouard Schuré's description of Pythagorean numerology and a priestly elite of Initiates charged with the revelation of truth –these were not isolated ideas but integral parts of idealistic world-view, for which the true aim of art was the expression not of material but spiritual forces. Jeanneret himself seems to have associated this idealism with his own Protestant upbringing; and even his teacher L'Eplattenier encouraged this thinking, as shown by his gift of Les grands initiés to his favorite student. In sum, all of the important forces in the education of Jeanneret in this early period conspired to inculcate in him a very special notion of the nature and role of art.[147]

La influencia de estos textos y estas reflexiones en el pensamiento de Le Corbusier, se hará más explicita en ciertos periodos. Tanto en los años veinte como los treinta, dedica todo su esfuerzo y concentración a la investigación y la construcción de ideas y parámetros que van a consolidar su doctrina. Después de la Segunda Guerra Mundial, entra en un proceso de síntesis y de asentamiento de sus ideas para reformularlas y expresarlas en conjunto, como las bases de su obra, como una doctrina. En este periodo retoma, no de forma textual, pero si en actitud, la presencia de la influencia de estos textos de juventud, los cuales le ayudan a consolidar y argumentar esa posición y actitud casi de profeta, con relación a las ideas que planeta en su doctrina, como grandes verdades que pueden ayudar a cambiar la vida del hombre, desde el rol que juega el arte, la arquitectura y la ciudad en la vida del ser humano.

El papel del poeta y el fin poético de una obra

Aunque Le Corbusier, nunca ha escrito poesía en términos literarios, esto no implica que él no se asuma como poeta; en una frase citada por J. K. Birksted en las primeras páginas de su libro *Le Corbusier and the Occult* (2009), cuando narra el periodo de la vida de Le Corbusier durante 1917, recalca la visión en la que afirma: "to be an architect is nothing; being a poet is everything."[148] Para Le Corbusier, el poeta es aquel que tiene los medios de expresar y describir aquellas cosas que generan una alegría del espíritu, aquello que puede ser definido como lo que desencadena una emoción pura: es aquel que describe el cielo, la alegría, lo bello, lo claro, indicando el estado sublime de las cosas; es lo opuesto a la fealdad, lo deprimente, lo oscuro como resultado de lo catastrófico que ha significado en algunos ámbitos del primer siglo de la era maquinista, mal comprendido.[149] Como dice en su libro *New World of Space* (1948):

I SHOULD like to bring to an examination of conscience and to repentance those who, with all the ferocity of their hatred, of their fright, of their poverty of spirit, of their lack of vitality, devote themselves with a fatal stubbornness to the destruction and hindrance of what is most beautiful in this age and in this country of France: invention, courage and creative genius especially concerned with things architectural, where reason and poetry coexist, where wisdom and enterprise join hands.[150]

La presencia de lo poético y del poeta, se hace cada vez más evidente y explícita a lo largo de sus textos. Desde el inicio, reconoce la poesía como el fin último de la obra, como aquello que ha de producir la alegría del espíritu en el hombre; es ese sentido de *lirismo* que confiere a la arquitectura, al que hace constante referencia, principalmente en sus textos de finales de los años veinte y los años treinta.[151] Este término de *lirismo* se introduce cada vez más en el campo de lo poético, en la arquitectura y en el rol que ha de cumplir la obra de arte. Esto lo expresa tanto en su artículo de *« Unité »*, en el que define la pintura bajo un rol de un eminente agente poético,[152] así como en su libro titulado *L'œuvre plastique*, publicado en 1938; un libro dedicado a su obra plástica y en el que profundiza en el concepto de lo *poético* en el arte y en la relación entre la figura del *artista*, *el poeta* y *el acto creativo*. Indagar en este texto, escrito diez años antes del inicio de los trabajos en el Poema, y previo al inicio de la Segunda Guerra Mundial, permite dar más luz y plantear los cimientos, sobre el sentido de propósito de una obra como esta, y el papel activo que juega el Poema (o la obra de arte) a la hora de ser un medio de revelar un mensaje o aclarar, como dice Le Corbusier, "la realidad fundamental de su labor".

147 Ibid., p. 29.

148 Ver: BIRKSTED, J.K., *Le Corbusier and the Occult*, MIT Press, Cambridge, Mass. and London 2009, p. 7.

149 LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, op. cit., p. 11.

150 Ibid., p. 116.

151 Ver: LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Éditions Crès, Collection de L›Esprit Nouveau, Paris 1930.

152 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 229.

De la obra de arte a la poesía: reflexiones y análisis en torno al texto de presentación de *L'œuvre plastique* (1938)

L'œuvre plastique es un libro dedicado a la obra plástica de Le Corbusier, publicado por Albert Morancé en 1938, el mismo año que decide romper su silencio como pintor con la exposición de Kunsthaus de Zurich en 1938. El libro está dividido en dos partes: la primera titulada *« Etudes »* y la segunda *« Planches »*, conformada por la presentación de veintinueve ejemplos de su obra plástica y siete planchas sobre el *Pavillon des Temps Nouveaux*, proyecto desarrollado junto con Pierre Jeanneret para la exposición de 1937 en París.[153] En la primera parte, *« Etudes »*, tras una introducción de Jean Badovich, Le Corbusier desarrolla un texto a modo de manifiesto, en el cual señala sus principios frente a la pintura, en una combinación de texto e imagen como una unidad.

Le Corbusier inicia con la definición de la *pintura* y el *pintor*. Luego hace referencia a la relación entre el *pintor* y la *naturaleza*, y a la *crisis* de las artes frente al acontecimiento de la tecnología. Como respuesta a la crisis, plantea la necesidad de trabajar las artes a partir de conceptos. En este punto define, la relación del lenguaje con la obra plástica. En el texto afirma que el problema principal de las artes plásticas es la idea de *emocionar*. Le Corbusier confiere a la obra de arte un rol de objeto-medio, en donde manifiesta que la razón misma de la obra de arte es ser una máquina de producir emociones: *« une machine à émouvoir »*;[154] un concepto que traslada igualmente a la arquitectura. Esta emoción se eleva en el instante en que la obra revela su mensaje; un tema que trata a partir del sentido del hermetismo en la obra de arte moderno y el papel activo del observador. Los últimos puntos del texto, los dedica al *artista*, en los que profundiza primero, en el tema del *carácter del artista*; segundo, en la relación entre *creador* y *pintor*, y *obra de arte* y *naturaleza*. El texto lo termina, refiriéndose a la *poesía* y a lo que va a definir como *instante poético* en relación con las artes.

a. La pintura y el pintor

Le Corbusier afirma que la Pintura es un evento mecánico, de *« mobile psychique sous forme particulière de création plastique»*.[155] Para explicarse, después define lo psíquico como: *« surgissant du fond de la conscience et extériorisé par une sensibilité de nature caractérisée. Obsession d'inscrire toute émotion dans une écriture plastique, sorte de maladie qualifiée ou sorte de grâce qualifiée. »*[156]

Una vez reconoce qué es la pintura y de dónde proviene como acto creativo, entra a identificar cuál es el papel del *Pintor*. Para el pintor, la pintura es un *juego*, pero como todo juego ha de ser consolidado a partir de reglas definidas.

> Un peintre es déterminé, Il l'ignore ? La vie le lui apprend ; in n'échappe pas. Son existence petit à petit est encombrée du besoin particulier d'agir par le dessin, la forme, la couleur ; il est le centre de réactions invincibles : ces inquiétudes –ces perceptions – ces constatations – ces mesures – ces choix – ces rapprochements – ces groupements – ces affirmations, en bloc : ces manifestations intimes et parfaitement indiscrètes de son *soi*. La peinture – sa peinture, le met nu sur la rue. Tant pis ! Pour lui, tout est indissociable à ce moment, entier, achevé. Il recommencera chaque jour.[157]

> (…) Le peintre qui joue le vrai jeu, mime en profondeur l'aventure de la Nature — lui et la Nature. Or lui, c'est un parmi des millions certainement semblables sur leur axe; il ne saurait être hors de l'axe — désaxé. S'il était désaxé — fou —, son existence serait sans intérêt. Son activité n'est désaltérante pour lui, que s'il se sent installé sur l'axe, son axe qui est le même que celui de chacun — l'axe naturel, l'axe commun. Il y a donc dans son fait individuel la présence de tous autres possibles. Le peintre n'est vrai que s'il est naturel. Loufoque, hors les règles, il n'est rien qu'un maniaque et il *n'existera* jamais.[158]

Para Le Corbusier, la razón de existir del pintor o del artista en general, es su propia obra. El pintor ha de superar el hecho de ser empleado o contratado por alguien, o si su pintura termina en una tienda o galería. Su razón de existir no está en manos de quién obtiene su resultado final, el que adquiere la obra; esas son circunstancias externas. Para el pintor, su fin último, su verdader cliente es, él mismo. Su existencia ha de ser saciada con su propia obra como expresión de lo más profundo de su ser, su lucha interna. Lo que el pintor manifiesta con la obra, es manifestado en su totalidad, una vez terminada la obra y ya no necesita del público para su aprobación. Como dice: *« L'emploi de la peinture, c'est le peintre qui l'a fait »* y esa es su razón de existir y esa ha de ser la destinación y el propósito profundo de su obra.[159]

---

153 Ver: LE CORBUSIER, *Des Canons, des munitions ? Merci, des logis s.v.p.*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection de l'équipement de la civilisation machiniste, Boulogne-sur-Seine 1938.

154 LE CORBUSIER, *L'œuvre plastique*, Éditions Albert Morancé, Paris 1938. El texto no tiene numeración de páginas.

155 Ibídem.

156 Ibídem.

157 Ibídem.

158 Ibídem.

159 Ibídem.

b. La crisis de las artes en la era maquinista

Las artes pertenecientes al nuevo siglo, han tenido que enfrentar el acontecimiento de la aparición de la máquina y la tecnología, lo que las ha llevado a encarar una importante crisis: por un lado, aparece la fotografía o el cine como resultado de los avances tecnológicos y por el otro, el juicio opresivo del público y el control que a ha ejercido sobre las artes y el medio. Pero para Le Corbusier, el problema de las artes es y ha sido desde siempre, el mismo: *« émouvoir ».* Este es el propósito que ha de cumplir el arte por encima de todos los tiempos. Por lo tanto, para él, la acción real es volver a preguntarse por la esencia del arte, por lo que realmente es y ha sido desde siempre.

> L'événement machiniste a dissipé l'équivoque qui pesait sur les arts plastiques : le contrôle abusif du public sur l'artiste. La ressemblance est la raison d'être du document. Les arts plastiques — peinture et statuaire — furent tenus longtemps d'assumer le double rôle de fixer des images et d'émouvoir. On connaît l'histoire récente : l'objectif — la photographie puis le cinéma —, à l'extrémité de cycles déjà plusieurs fois millénaires des arts plastiques, a brisé la double idole. Et par là, brisé la carrière d'artistes, bouleversé une corporation, «entonné–» le public, fait le vide au sein d'une activité sûre d'elle-même, enlevé désormais les moyens immédiats d'appréciation ou de jugements faciles. La ressemblance renouvelé ses moyens techniques; du relatif elle a atteint à la quasi-exactitude. Dès lors a surgi dans une clarté totale le problème même des arts plastiques : émouvoir. Et la raison d'être du tableau : machine à émouvoir.[160]

Como queda explícito en estas palabras, Le Corbusier define la *obra de arte* como una máquina de emocionar*: « machine à émouvoir »*,[161] entendiendo que no es la primera vez que hace una combinación de conceptos que a primera vista son opuestos, pero que en conjunto consolidan un propósito claro en su discurso. Si en los años veinte plantea la casa como una *« machine à habiter »*, ahora el término de máquina lo trasfiere al arte y a la emoción. La concepción de máquina es entendida como el perfecto ensamblaje de las piezas en las que no ha de faltar nada ni sobrar nada para su funcionamiento; pero el objeto no se queda simplemente en el funcionamiento; a esta "máquina" se le adhiere un valor, en el primer caso el de habitar: entendido como el acto esencial de hombre relacionado con lo que Le Corbusier identifica como *bonheur*; y en el segundo caso, el de emocionar: lo que busca responder a las necesidades del espíritu humano. Esto implica que el sentido de *máquina*, no se refiere al objeto físico, sino al concepto. Es la combinación de términos: uno que proviene de la razón, *machine*, y otro que proviene del espíritu, o del corazón humano: *habiter* y *émouvoir*. ¿No empieza a ser esto un indicio a la hora de reconocer los términos que consolidan el título del Poema? Título: *Le Poème de l'angle droit* . Según las afirmaciones anteriores, se podría inferir que en el título realiza una combinación de términos, que igualmente provienen de mundos opuestos, pero como opuestos trabajando en conjunto consolidan el verdadero sentido de la obra; en este caso *poema*, proviene del mundo de la emoción y el ángulo recto de la razón.

160 Ibídem.

161 Esta no es la primera vez que plantea el concepto de la obra de ate como « machine à émouvoir » ; este es un tema que trabajan con Ozenfant desde los textos de *L'Esprit Nouveau*. Sobre el tema, ver: OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, « Esthétique et Purisme », en *L'Esprit Nouveau* No. 15, Paris 1922.

c. ¿A quién está dirigida la obra de arte?

Antes el público tenía la potestad de intervenir, de opinar con relación a la obra que se le presentaba, era comprensible visualmente, pero según Le Corbusier, con la desaparición de los accesorios, de la imitación de la realidad, el público ahora ha de cuestionarse más allá; la obra lo confronta y para comprender, ha de adentrarse en las profundidades, más allá de lo puramente visual: *« Le public, comme le malheureux coureur cycliste roulant derrière moto décolle subitement de la roue, a perdu le contact facile ; il est perdu, tombé en panne ; il ne rattrapera jamais plus… »*[162] Ya no se trata de resolver el dilema del público, se trata ahora de saber ejercer contacto, un contacto con cosas complejas;*« avec des choses qui ne sont point faciles, des choses qui touchent à l'intimité même de la conscience. »* El artista ya no imita y ya no trabaja para una clientela. El nuevo papel del artista moderno es ser, un permanente intérprete de los acontecimientos: *« Notion de l'art hermétique, herméneutique ? Bien sûr ! Art d'interpréter les événement permanents. »*[163] Estos cuestionamientos, estas reflexiones, estas preguntas son las que al final se encuentran en el trasfondo de la obra de arte. El interrogante es, ¿si ahora cualquiera tienen acceso al arte, pero la obra está definida por una condición hermética, a quién está realmente dirigida?

> (…) L'art est ouvert à quiconque dont le cœur est ouvert et dont l'esprit est préparé à ces sortes de choses. A quiconque se découvre de telles possibilités, en tous milieux intellectuels ou sociaux.

Como dice Le Corbusier, el arte ya está abierto a cualquiera pero esto no significa que llegue a todos. Él enfatiza que está dirigido a aquellos que tengan el corazón abierto y el espíritu preparado para enfrentarse a este tipo de expe-

162 LE CORBUSIER, *L'œuvre plastique*, 1938, cit.

163 Ibídem.

riencias. Es « *question d'hommes de qualités requises*. *« J'aime » ou « je n'aime pas ». Cela suffit.* »[164]

> L'amant veut posséder, l'amour veut s'assouvir. Ici, par la présence souhaitée de l'œuvre. Voilà le client : un individu ; ou, parfois, des hommes fervents de la collectivité réclament de celle-ci le droit à assouvir leur désir : l'œuvre publique ; ou le musée (cette chose si mal, si dangereusement définie et établie) ; ou le livre, cette forme nouvelle de la possession, don magnifique des récents progrès techniques.[165]

Con relación a estas reflexiones se puede afirmar que el arte, como ha sido siempre, no es para todos: cualquiera tiene acceso a él, pero no todos están preparados para entender. Si esto es así, y el Poema es una obra conformada por litografías como una expresión artística, en conjunto con una expresión poética, se podría afirmar también que es una obra con cualidades herméticas dirigida a unos pocos; a aquellos que están dispuestos a cuestionarse, dispuestos a hacerse preguntas y dispuestos a descubrir.

Dentro del hermetismo de la obra, el Poema o cualquier otra obra de arte, existe un mensaje que busca ser revelado; como dice Le Corbusier una « *révélation révélable* ».[166] Por lo tanto, la obra se convierte en un contenedor de discursos, palabras, razonamientos, emociones contenidas, interpretaciones de acontecimientos, conceptos, que se comprimen en el leguaje, y que de una u otra forma esperan ser descodificados. Claro está que el nivel y el tiempo de descodificación está, por un lado, en la decisión del lenguaje pictórico del artista: en qué tan hermética sea la obra; y por el otro, en la preparación intelectual y la capacidad del observador para recibir, des-encriptar el mensaje y comprenderlo.

> Ce saut au delà des aptitudes de la peinture aide à situer la région du « moment pictural », circonstance propice à la *révélation révélable* : parole prononcée, entendue, comprise.
>
> Une parole, donc une phrase faite de mots, de mots qui portent un sens – si loin que l'hermétisme puisse en retarder volontairement l'entendement.[167]

164 Ibídem.

165 Ibídem.

166 Ibídem.

167 Ibídem.

d. De las palabras a los conceptos, y del concepto a la imagen

Con relación al lenguaje en la obra de arte, Le Corbusier define las *palabras* de una pintura a través de un concepto al que denomina *« mots-notions»*. Este concepto lo explica de la siguiente forma: *«Les « mots » de la peinture ne peuvent être que massifs, de sens entier, exprimant plus une* notion *qu'une* qualité. »[168] Esto implica que las palabras son comprendidas como un todo, no en un sentido descriptivo, sino en un sentido conceptual. El objeto que representan en la pintura, ya sea una mesa, roca, cielo, puerta, casa, según Le Corbusier, lo que hacen es fijar un espacio; la combinación de estos puntos fijados por el artista son organizados en un orden establecido bajo los lineamientos de una clara ecuación que los consolida como un todo: *« Points fixes qui peuvent entrer sans ambiguïté dans une équation et y revêtir toutes les qualités possibles. »* [169]

> Car de tels mots-notions, on en mettra deux ou dix ensemble. De leur présence, de leurs diverses contiguïtés naîtra un rapport. Ce rapport — écart bref ou immense entre deux notions exactes affrontées (ou confrontées) —, c'est précisément cela que découvre l'artiste, **que proclame le poète**, que crée l'inspiré. C'est comme une lumière, un éclair; c'est une révélation, un choc. Telle est la raison même d'exister de l'homme qui a pouvoir de créer.[170]

Para Le Corbusier el arte no es producto de la inspiración, va más allá; es la confrontación de conceptos. El arte ya no copia la naturaleza, ahora proviene de las palabras; *« mots-notions»* que son los que permiten hacer transmisible una idea. El acto creativo no es guiado por la intuición, o la inspiración; hay un rigor y una investigación previa en la que se eligen las *palabras-conceptos* a confrontar, hasta llegar a definir una idea. El acto creativo pasa por un proceso intelectual y proviene de la construcción de una *idea*.

En la cita anterior nombra la figura del artista y el poeta como componentes en la creación de la obra de arte. El poeta trabaja con las palabras, las ordena para construir nuevos significados: el poeta es aquel que tiene la capacidad

168 Ibídem.

169 Ibídem.

170 Como continuación de estas palabras, Le Corbusier hace una crítica sobre la pérdida de profundidad a la hora de utilizar el lenguaje y cómo ha sido pervertido: « Ce langage précis, bref, à profondes et illimitées résonances s'est en tous temps perverti. Aussi la postérité ne retint-elle que les œuvres saines; le reste fut détruit par la lassitude et l'abandon. On pourrait aussi dire que ce langage s'était civilisé à un tel point qu'il permettait à chacun de l'entendre : il avait perdu son étendue et sa profondeur. Faits en surface seulement, événements de faits divers, bavardages et puérilité. Le dedans s'était vidé; le mystère — la distance — n'y était plus, inconnu logé quelque part et qu'on ne peut trouver que comme on cherche une vérité : en payant de sa personne. En travaillant. » Ibídem..

de crear y expresar una emoción o una idea a través del correcto ordenamiento de las palabra o conceptos: por lo tanto, es un proceso constructivo que proviene del lenguaje, que busca hacer transmisible aquello que produce la emoción. Esto es la poesía. El artista ahora actúa como el poeta; ahora es el poeta que debe tener la capacidad de realizar el mismo proceso constructivo, pero para ser expresado a través de la obra de arte. La inspiración, la iluminación que le da el poder al acto creativo, proviene del acto de investigar, descubrir, confrontar y proclamar; y cómo dice Le Corbusier, esa es la verdadera razón de existir del hombre que tiene el poder de crear.

e. El juego, la regla y el lenguaje

Para poder comprender el Poema será fundamental comprender como argumento base la siguiente afirmación:

> L'œuvre d'art est un jeu dont l'auteur a créé la règle. est un feu. Elle s'en va dans la vie, enfermée dans son cadre et désormais seule sur son mur. Ceux qui veulent jouer doivent laisser là toute distraction. Les jeux n'exigent-ils pas la passion ?
>
> L'auteur — le peintre — a créé la règle de son jeu et aï règle doit pouvoir apparaître à ceux qui cherchent à jouer.[171]

Estas palabras empiezan a revelar una clara intención: en ellas identifica y define la obra de arte como un *juego*, y *el artista* es aquel que crea el *juego* y define las *reglas*: este es el rol de creador. Así mismo se refiere a aquel que está dispuesto a jugar: el rol del *observador*. La obra de arte debe ser construida de forma tal, en que las reglas del juego puedan ser reveladas; sin embargo estas sólo son reveladas a aquel que está dispuesto a jugar; aquel que tiene la disposición y la preparación para comprender el juego. La pregunta que surge con respecto a esta afirmación es: si se ha precisado anteriormente la importancia de la realización de la obra a partir del trabajo con las palabras-conceptos, como un sistema de construir una *idea y* convertirla en transmisible, ahora en este caso del *juego*, ¿cómo se revelan las reglas?

> Elle est faite de signes d'une intelligence suffisante. Elle ne saurait faire usage d'objets neufs, inédits, inattendus, inconnus. Personne ne les reconnaîtrait. Il lui faut des objets expérimentés, révolus, usés, limés par l'habitude, susceptibles d'être reconnus à un simple schéma.[172]

171 Ibídem.

172 Ibídem.

Todas estas afirmaciones conllevan a identificar una serie de palabras claves hasta el momento: *juego* y *regla* de juego; *artista-creador* (quien define las reglas del juego) y *observador-jugador* (quien está dispuesto y preparado para jugar); *lenguaje de signos* inteligibles, susceptibles de ser representados y reconocidos en *esquemas* simples como sugiere Le Corbusier:

> Signes faisant appel à de vielles notions bien établies et assises dans l'entendement, usées comme une phrase de catéchisme, détecteur d'une série féconde d'automatismes.[173]

Estos conceptos serán claves para comprender en primer lugar, cómo estructura el Poema y cómo construye el lenguaje pictórico. En esgundo lugar, determinarán las reglas para descodificarlo y para comprender las decisiones de él como autor a la hora de buscar sintetizar las bases de su labor en una obra cómo el Poema. Y en tercer lugar, determinar el papel activo del lector-observador a la hora de querer comprender el trasfondo inscrito en la obra.

f. El creador : el artista – el pintor y su búsqueda

Le Corbusier define que el creador es el pintor: un todo creador indisoluble. Esto implica que su pensamiento y su mente debe estar en constante efervescencia: *« un esprit scrutateur; un œil qui ne cesse de voir, de mesurer, d'enregistrer. »*[174] Esto reafirma la necesidad de investigación y búsqueda constante a la que se refiere en la mayoría de sus textos, y la que sintetiza bajo el concepto de: *« la recherche patiente ».*

Esa constante búsqueda y esta actividad mental, pueden ser medidas desde el punto de vista de lo externo y lo interno: el creador investiga, observa, busca, estudia, mide y analiza el mundo exterior; al que se refiere Le Corbusier, como el *mundo aparente*. Después, esta información es traducida al mundo interior del artista, a su conciencia, para ser reinterpretada, transformada a través del acto creativo, para retornar al mundo exterior en una nueva creación: la obra de arte.

> D'une part, une enquête illimitée dans le monde apparent et une appréciation constante des réactions de l'objectif sur le subjectif: transposition, transfert des événements extérieurs dans l'intérieur de la conscience.
>
> D'autre part, la construction de l'œuvre avec tout ce que la plus rigoureuse science (riche, profuse, illimitée) peut apporter de concentration, de concision,

173 Ibídem.

174 Ibídem.

d'épurement.

C'est entre ces deux grands mouvements alternatifs qui occupent la vie du peintre, qu'intervient, à la seconde inattendue, imprévisible et vive comme l'éclaire, la naissance. [175]

Este procedimiento de investigación y búsqueda en el *mundo aparente,* para luego ser reinterpretado desde lo interno, desde la conciencia, para ser constituido en la obra de arte, necesita de un proceso, como afirma Le Corbusier, de la más alta y rigurosa ciencia, para lograr la síntesis, la precisión y la depuración de los elementos necesarios. El diálogo y la constante confrontación de estos dos mundos –externo e interno-, son los que generan ese instante de claridad, de iluminación que da paso al acto creativo: las herramientas y los temas que quiere trabajar el artista y la genialidad de su ser, para interpretarlos y traducirlos en la obra.

g. Relación obra de arte y naturaleza

La relación entre obra de arte y naturaleza, no es un tema nuevo en el discurso de Le Corbusier. A partir de los textos de *L'Esprit Nouveau*, Ozenfant y Jeanneret escriben sobre esta relación desde distintos puntos de vista como se verá más adelante en esta investigación: los textos más representativos son: *« Nature et création »,* artículo publicado en 1923, en el No. 19 de *L'Esprit Nouveau*, *« L'angle droit »*, publicado en el No. 18 de la revista, en 1923, *« Le Purisme »*, No. 4 en 1921, *« Esthétique et Purisme »*, No. 15 en 1922, o en el manifiesto sobre arte previo a la fundación de la revista: *Après le Cubisme* en 1918.

Al retornar al texto de *L'œuvre plastique* (1938), dentro del planteamiento de esos dos mundos en los que se mueve el artista, el externo y el interno, hay variables que empiezan a ser comunes, si estos dos mundos se definen bajo los dos puntos que establece Le Corbusier: el primero de ellos es la *naturaleza*, la cual pertenece a lo externo, al mundo aparente; y el segundo, es la *obra de arte* que proviene del interno, del acto creativo del autor, del artista. Sin embargo en el texto, lo que plantea es que hay una relación directa e intrínseca entre la razón de ser de la obra de arte y la naturaleza que es inexplicable e inasible:

Dans l'œuvre d'art, comme dans la nature, la raison d'être des choses présentes et réunies — leur attitude, leurs variétés, leurs dimensions, leur destin — est inexplicable : les choses sont ainsi ou ainsi, ici, là. A certains moments, on est ému et l'on ne sait pourquoi; le génie de la nature — comme le génie du peintre — plane quelque part. Des ondes agissent sur nos sensibilités; elles existent puisque nous les sentons. Désigner, disséquer, étaler dans l'ordre l'événement émotif, l'expliquer ? Exégèse illusoire ! Les mots ne peuvent avoir la subtilité de la sensation. C'est décidément l'insaisissable, c'est le mystère. Le mystère est une ouverture profonde devant l'âme avide toujours d'espace. Béatitude ou espérance, curiosité ou extase. C'est au bout de la route,... sans fin. [176]

¿Qué es lo inexplicable según este texto? Le Corbusier hace referencia a aquello que mueve al ser humano; aquello que produce un *sentimiento*, una *emoción*, que muchas veces no puede ser ni explicada con palabras, ni identificada racionalmente, pero que se encuentra ahí. Hay un *orden*, o un misterio que hace que los elementos que conforman la obra, contengan la consonancia perfecta para lograr despertar esta profunda emoción. ¿Cuál es la diferencia? Que en la naturaleza está siempre presente, es parte de su esencia, es un orden perfecto que es inherente a lo que es; sin embrago, en la obra de arte, hay que crearla. El orden de las *cosas* que componen la obra, adquieren su valor como potenciadoras de una emoción en el ser humano, en la medida que existe una coherencia entre ellas, a partir del acto creativo y la acción directa del *genio* creador como ordenador, para lograr que el objeto producido, pueda ser considerado como obra de arte, y por tanto producir esa *emoción*. Este momento sublime, es a lo que Le Corbusier define como el *instante poético,* que en este caso es experimentado por el observador:

L'homme bardé, équipé, entouré de mécaniques précises, voit la route ouverte et béante devant. C'est le point haut du sentiment humain, l'instant poétique. Une physique précise (le tableau) peut conduire à ce subjectif-là. [177]

h. La poesía en el arte

Le Corbusier termina el texto con el tema de la *poesía*. ¿Por qué terminar un escrito sobre su obra plástica con el tema de la *poesía*? Ésto ya genera un indicio sobre lo que compete a esta investigación. En el punto anterior, define el *instante poético* como aquello que experimenta el observador a la hora de enfrentarse a una obra de arte o a la naturaleza. Ahora, en esta última parte, habla del rol del *creador*, el artista, quien en su proceso de trabajo y puesta en orden de los elementos que componen la obra, igualmente debe encontrar ese instante de inspiración o de iluminación que le dicta, desde la conciencia, cómo hacerlo; un cómo que no provienen de una fórmula concreta; este depende de circunstancias variables o imprevisibles. Este instante de iluminación, lo define como *« le moment d'infini »*; ese instante inasible que es, lo que define como el

175 Ibídem.

176 Ibídem.

177 Ibídem.

« mobile de nos émotions »; esa es la *poesía*. La *poesía* es aquello que posibilita expresar ese instante poético que produce la *emoción* por parte de la obra de arte o la naturaleza:

> Le cycle est parcouru. Fragment cosmique — l'homme a so/i intelligence des choses (limitée, ou subtile, ou sublime). Avec ses outillages méticuleux, le peintre détecte le moment d'infini. Poésie.
>
> La poésie n'a pas de formule, pas d'attitude, ni d'aspect fixes. A circonstances toujours variables, à prémisses toujours diverses, elle n'est, à chaque fois, qu'une parole neuve, imprévisible.
>
> Tel est l'insaisissable mobile de nos émotions. [178]

En el texto habla de esa emoción esquiva que no es posible nombrar, que no es posible definir en una fórmula, que es variable y se escapa porque no proviene de aspectos fijos. Pero, si ese instante incapturable es inasible, ¿cómo puede el artista lograr ese *moment d'infini*, ese punto de iluminación donde, desde el interior, encuentra ese motor para el acto creativo? ¿Cómo capturarlo? La respuesta está, en lo que denomina como *« l'atelier de la recherche patiente »*: el espacio de su taller cómo un laboratorio de investigación, en el cual se aprende desde la experiencia y se avanza sobre ella. No en vano en su libro de *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente* inicia la segunda parte, aquella que define como *« Un Métier »*, con el primer capítulo titulado: *« 1. L'atelier de la recherche patiente »,*[179] y luego enumera los distintos oficios desde los cuales investiga: dibujo, pintura, escultura, arquitectura, urbanismo y el verbo (escrito y oral).[180] Por lo tanto, ya se ha afirmado que la obra no es intuición pura, tampoco matemática: es el resultado de temas de investigación, reinterpretados y confrontados por la genialidad del autor a través de conceptos para luego ser consolidados y materializados. Cada obra creada es la inspiración de un nuevo proceso. No hay obra finalizada, porque cada proceso es el desencadenamiento de uno nuevo, y cada obra es punto de inicio de una por venir, fundamentada en la experiencia previa, para avanzar sobre ella, profundizar o replantear.

Le Corbusier no es solo pintor o solamente arquitecto que dedica su tiempo libre a pintar. Por el contrario, él se ha de comprender como el a*rtista integral*, porque es pintor, escultor, arquitecto, urbanista y escritor. Desde todos sus oficios investiga en busca de la unidad; no en vano y a lo largo de su vida, su gran referente es Miguel Ángel, el artista integral por excelencia.

---

178 Ibídem.

179 Ver: LE CORBUSIER, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, 1960, op. cit., pp. 196-199.

180 Ver: Ibid., pp. 193-195.

El interés de concebir conceptos a lo largo de su carrera, lo conduce a precisar y expresar un lenguaje que pueda ser transmisible como conocimiento desde los distintos oficios para ser aplicados. Un texto, no es solo un escrito: es el encadenamiento de signos que conforman palabras, que a la vez conforman frases, ideas o conceptos. Es la forma de hacer transmisible el conocimiento; de ahí, su interés por crear conceptos, que a su vez, pueden ser sintetizados y expresados en palabra, en imagen (entendiendo como imagen pintura y escultura), en la obra de arte o arquitectónica. Por esta razón Le Corbusier y su obra, son la conjunción del artista y el arquitecto, y su investigación proviene de estos dos frentes como una unidad; y esa unidad es donde se acanza la poesía.

No en vano elije un *poema* como expresión del espíritu y de la emoción, en combinación con un *signo racional* como el *ángulo recto* que consolida una relación de opuestos complementarios, para sintetizar y aclarar la realidad fundamental de su labor.

De la obra de arte al *instante poético*: análisis en torna a extractos de textos publicados en *New World of Space* (1948)

Para continuar con el tema del poeta, la poesía y la obra de arte, en 1948 Le Corbusier retoma los temas planteados en *L'œuvre plastique* (1938) y los precisa en su libro *New World of Space,* enfocados ahora, a la totalidad de su obra, en la que se incluye su obra plástica y arquitectónica.

En este texto retoma la definición de la obra de arte y el concepto de *emoción*. La *emoción* está consolidada por el instante inexplicable que surge en la relación que enlaza la actividad del hombre, en este caso el artista integral, al universo. Su rol es resolver, a través de la obra, la cuestión de la emoción: por un lado, la que posee y siente, que lo conduce al acto creativo; y por el otro, a la que ha de transmitir a través de su creación. Por esta razón, la obra la define como un espejo sincero de la pasión individual del artista, de sus horas de profunda conversación y confesión, que son traducidas en la obra de arte, para abrir un diálogo con el observador.

> THE inexplicable arises in that relationship which links our activity to the universe. It is there that the artist at the same time poses and resolves the question of emotion. Yet sometimes I feel emotion and cannot explain why the obvious has moved.
>
> A WORK of art: that "living double" of a live or dead or unknown being; that sincere mirror of an individual passion; that hour of profound conversation; that confession of a fellow man whose direct and eloquent words are spoken in abso-

> lute communion; perhaps that Sermon on the Mount.[181]

El arte para Le Corbusier, es inseparable del ser: es el lugar donde se encuentra la felicidad pura: una felicidad que está dirigida al espíritu y al corazón humano, lo que provee una comunicación inasible con el intelecto y el corazón como esencia, por encima de todo los tiempos. Es lo que provee el sentido de unidad y armonía, entre su existencia y el mundo que lo rodea.

> Art always. Art is inseparable from being, a true, indissoluble power of exaltation, capable of giving pure happiness. It is in tune with the beating of the heart; it marks the stages of the difficult progress through the undergrowth of the age and of the ages, toward a state of pure perception.
>
> It marks out the interval between the moment when a vast and dominant nature overwhelms, and that when man, having acquired serenity, has a conception of that same nature and works in harmony with its law. There is the transition from the age of subjection to the age of creation -what is this transition but the history of civilization and the history of the individual?
>
> The multiple power of eras, the ecstasies of the individual, are reflected in the eloquent mirror of the arts.[182]

En este texto de *New World of Space*, precisa el significado del acto creativo: define el *« instant poétique »* o el *« moment d'infini »*, a los que hace referencia el texto del 1938, cuando el espíritu es proyectado más allá de la estrecha relación entre causa y efecto al enfrentarse al objeto: en este caso, a la obra desde el punto de vista del que crea y desde el que observa. Él se refiere una vez más, a ese lugar inexplicable en que el sentimiento se sublima y los pensamientos trascienden el objeto. Este hecho que es causa y a la vez efecto, lo define como:*" the miracle of art."*

> WHEN the inexplicable appears in human work, that is, when our spirit is projected far from the narrow relation of cause and effect and when a lively feeling lifts us and carries our thoughts from the base object to the cosmic phenomenon in time, in space, in the intangible, in what is visible of roots that bury themselves all around and nourish us with the essence of the world –then the inexplicable is the miracle of art. In this moment a definite object, freshly created there before our eyes, has a form which is the same for all of us. It is like a piece of radium, a potential of the spirit, a concentrated power; it is a work of art. [183]

181 LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, op. cit., p. 114.

182 Ibídem.

183 Ibid., p. 117.

En esta afirmación es posible precisar dos puntos: por un lado, la obra contiene en sí misma las investigaciones y reflexiones más profundas del autor, por tanto es síntesis y manifiesto a la vez; y en segundo lugar, que al ser manifiesto, como lo afirma en el texto de *L'œuvre plastique* (1938), contiene un mensaje para ser descodificado y hacer transmisibles aquellas ideas y pensamientos. En el contexto del observador activo y preparado, es posible clasificarlo en de dos tipos: el primero, es aquel que están dispuestos a *"jugar"* y descodificar el mensaje para comprender: el *preparado.* El segundo, es aquel que además de *jugar* y descodificar, tiene la capacidad y la preparación para hacer transmisibles estas ideas y para explicar: esta figura la define como el *iniciado*. Según las propias palabras de Le Corbusier, la obra espera, aguarda al iniciado: *" the stronger man who will one day explain".*

> This serves and will eternally serve our emotions. Its mystery is not negligible, is not to be rejected, is not futile. It is the minute of silence in our work. It awaits the initiated. The initiated is the stronger man who will one day explain.[184]

El inicado, para Le Corbusier, ha de ganarse el derecho a la revelación de la verdad; no es solamente recibir las lecciones, sino ser partícipe, estar dispuesto. No es un problema de las cosas ni de tradición; él ha de aportar, por lo tanto ha de trabajar para ganarse este lugar, ha de prepararse. El inciado no solo recibe; es un rol activo, que no es para todos. En una obra hay una serie de inteciones, de reflexiones, un mundo que se revela solo a aquellos están interesados, a los que están preparados, lo que significa: "a aquellos que lo merecen", como afirma en su artículo *« L'espace indicible »* de 1946:

> Ce n'est pas l'effet du thème choisi mais c'est une victoire de proportionnément en toutes choses – physique de l'ouvrage comme aussi efficience des intentions contrôlées ou non, saisies ou insaisissables, existantes toutefois et redevables à l'intuition, ce miracle catalyseur des sapiences acquises, assimilées, voire oubliées. Car dans une œuvre aboutie et réussie, sont enfouies des masses d'intention, un véritable monde, qui se révèle à qui de droit, ce qui veut dire : à qui le mérite.[185]

184 Ibídem.

185 LE CORBUSIER, « L'espace indicible », 1946, op. cit., p. 10. En el libro *Le Corbusier and the Occult*, Birksted habla sobre el sentido iniciático de estas palabras. Ver: BIRKSTED, J.K., *Le Corbusier and the Occult*, 2009, po. cit., p. 145.

1.1.2 El sentido contestatario de la publicación del vol. 5 de la *Œuvre complète 1946-52*

La presentación del texto sobre el Poema dos años antes de la publicación oficial, conlleva a suponer una intención divulgativa y publicitaria como se ha dicho anteriormente. Los tomos de la *Œuvre complète* están dirigidos a aquellas personas interesadas en su obra y que buscan conocer y profundizar sobre ella. Esto implica que Le Corbusier se dirige con el texto introductorio del Poema, a posibles interesados en adquirir este libro, o busca demostrar que en una obra singular de pintura y poesía, única en su producción y comprendida en sí misma como una obra de arte, revelará lo que se encuentra en el trasfondo de su pensamiento y su arquitectura. Como respuesta a aquellos que no han querido comprender su obra, con este texto, abre una puerta para generar, se podría decir, una inquietud o cuestionamiento sobre qué es verdaderamente este Poema; una obra a la que se refiere con palabras mayores: un libro en el que se descubre casi totalmente, y en la que se manifiesta y expresa su elección.

Incluir un texto de presentación sobre esta nueva obra en el Vol. 5 de la *Œuvre complète,* no es una casualidad que se atañe a las fechas simplemente. La publicación de este Vol. 5 sale al mercado con una intención precisa y en cierta forma contestataria al leer en el Prefaciolas las palabras de W. Boesiger. Como lo expresa, esta publicación cubre la obra de Le Corbusier desde finales de la segunda Guerra y es tal vez, la que da más luz sobre su personalidad que las anteriores. A esta afirmación agrega que este volumen ilustra, de forma más clara que los anteriores, cada aspecto de su personalidad y de su obra en todas las áreas: arquitectura, urbanismo y su obra plástica.[186] Para Boesiger, este volumen es "una prueba viviente de la fuerza creativa siempre renovada de Le Corbusier, cuya fuente inagotable debe buscarse en su inalterable optimismo".[187]

El enfoque de esta presentación y en general de este volumen 5, según Boesiger es responder y disipar los continuos mal entendidos que se habían generado alrededor de sus primeros planteamientos arquitectónicos, especialmente los relacionados con la idea de *casa*,[188] definida como una *« machine à habiter.»* Según él, la insistencia de Le Corbusier, en dar respuesta arquitectónica a la época maquinista, con los mecanismos y los medios que esta brindaba, se oponía al enfoque y los ideales predicados por las academias.[189] Como afirma Boesiger, el slogan de la *« machine à habiter »* ha servido continuamente como objeto de tendenciosas interpretaciones por parte de sus enemigos, quienes lo han tildado una y otra vez de *funcionalista.* Según él, muchos se han servido para desacreditar el movimiento arquitectónico que Le Corbusier ha defendido por tantos años, caricaturizándolo en términos de "una arquitectura mecánica, sin alma."[190] Por esta razón, con la publicación de este volumen 5 y con su contenido, tanto Boesiger como el mismo Le Corbusier buscan responder a aquellos que no han comprendido su obra.[191] Con relación a este tema

186 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 6.

187 « Le cinquième volume de Œuvres Complètes de Le Corbusier comprend les œuvres du maître nées depuis la fin de la guerre jusqu'à nos jours. De toute la série, ce volume est celui qui illustre le mieux l'universalité du génie de Le Corbusier. Mieux que les précédents il met en valeur les aspects les plus divers de son œuvre dans tous les domaines de l'architecture et de l'urbanisme. Il est aussi le mieux à même de dissiper bien des méprises et slogans simplistes auxquels dès le début la personne de Le Corbusier avait donné lieu. C'est une preuve vivante de sa force créatrice toujours renouvelée, dont la source intarissable doit être recherchée dans l'inaltérable optimisme de l'homme. » Ibídem.

188 Sobre algunas de las polémicas causadas por los conceptos sobre la casa planteados por Le Corbusier durante la década de los veinte, ver: TIEGE, Karel, "Las etapas de la evolución" en *Anti-Corbusier*, traducción Simona SuLe Corbusierová, Ediciones UPC, Barcelona 2008, pp.111-131. Texto original: « Polemické vyklady », (Le Corbusier en Praga. Notas polémicas), en *Satavba VII*, 1929, pp. 105-112.

189 Los argumentos y la clara posición que Le Corbusier asume en contra de la Academia, se pueden seguir una y otra vez en sus libros y conferencias. Algunos de los ejemplos más representativos se encuentran en: LE CORBUSIER, *Almanach d'architecture moderne*, Éditions Crès, «Collection de l'Esprit Nouveau», Paris, 1925; LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930, cit.; LE CORBUSIER, U*ne Maison - Un Palais*, Éditions Crès, Collection de «L'Esprit Nouveau», Paris, 1928; LE CORBUSIER, *Croisade ou le crépuscule des académies*, Éditions Crès, Collection de «L'Esprit Nouveau», Paris, 1933; entre otros.

190 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 6.

191 Según Charles Jencks, Le Corbusier saca partido del esfuerzo de esta lucha, y lo define como si le causara cierto placer esta continua lucha, porque le permite expresarse sobre su dramático esfuerzo en hacerse entender y ser aceptado como visionario. Jencks escribe sobre su dramatismo, real para Le Corbusier, pero así mismo útil: "The following quotes are taken from various sources, but they give an idea of the pleasure he got from dramatizing struggle (including even the pleasure of identifying himself with Hamlet).

'Mr Lemaresquier points out, "This scheme (for the League of Nations) has not been drawn in Indian Ink. It breaks the rules. I insist that it should be disqualified …" and it was … seven schemes for Algiers rejected, unpaid … Plans for Algiers, Stockholm, Moscow, Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro, Paris (without a break between 1912-1960), Zurich, Antwerp, Barcelona, New York, Bogotá, Saint-Dié, La Rochelle-Pallice, Marseille up to (but excluding) Chandigarh … 1932-1935 and 1937, years of misery and of abject, blind folly by the profession and officials responsible … But, by the autumn of 1939, Adolf Hitler was threatening Paris. The rest is silence … Unité, 1945. Five years of storm, spite and uproar followed, despicable, ugly … (Chandigarh 1951) is a contribution adjusted to human scale – to human size and dignity – by the effort of a few men of character, worn, chafed and buffeted by the shocks and frictions of human relations, by the clash of individual personalities and temperaments. So be it! … In 1956 L-C was asked to accept membership of the Institut de France (Académie des Beaux-Arts) in Paris: "Thank you, never! … my name would serve

Boesiger escribe:

La « machine à habiter », cette expression à l'emporte-pièce, porte bien la marque de Le Corbusier. Trop souvent cependant elle fut l'objet d'une interprétation tendancieuse de la part de ses ennemis. Elle servit à discréditer le mouvement architectural que défendait son auteur, à le caricaturer et à le présenter comme une architecture mécanique, sans âme. Le culte rendu à la technique par Le Corbusier n'est pas une fin. Ce qui luis importe, ce qui fait l'essence de sa vie, c'est la mise en œuvre des possibilités de la technique au service de l'humanité, la création d'un habitat, conforme à notre époque dans ce qu'elle a de plus spécifique et de plus élevé.[192]

Sobre las críticas, principalmente recibidas por parte de los academicistas, Le Corbusier también escribe en su libro *New World of Space* (1948):

THE professionals, the architects formed by academic teaching, did not pardon me for my first three articles in *L'Esprit nouveau* (1920): "Three Reminders to Architects"; then the three following: "Eyes Which Do Not See"; finally, the talk which closed that preliminary series: "The Lesson of Rome," "The Illusion of Plans" and "Pure Creation of the Spirit." They called me a polemicist and let the case rest there, preferring to hold on to their convictions without reading me, and editions of my books went abroad, as exports and propaganda for France which cost the government nothing.

Instead, they read Camille Mauclair who had gathered together in a book the fifteen articles of the *Figaro* campaign against modern architecture, a campaign which was a response to the wishes of associations of carpenters, stonecutters, tile makers, slate workers and zinc workers. He had found his raw material in an attack made on me (far enough away) in Neuchâltel, Switzerland, by a small local paper, *La Suisse Liberale* if I am not mistaken. This paper had pilfered a work in Bienne, another small Swiss town, by an architect, M. Alexandre de Senger. His book was called *Crisis of Architecture*, and it was followed, later, by a second book with the alluring title: The Trojan Horse of Bolshevism. But don't be surprised! This infamous cabal was very willingly believed and adopted as dogma. In the course of years (since 1928) it was carried to all likely places in all countries and packed into ever ready files. And it was brought out at the right moment, for instance, in 1942, a week after my departure from Algiers and on the very day of the meeting of the Municipal Council which was called together to pass legislation on my master plan for Algiers and the surrounding region.[193]

En la exposición del Prefacio, y como argumento de la búsqueda para dar respuesta a estos continuos mal entendidos y juicios sobre la obra de Le Corbusier, Boesiger hace referencia al las palabras del capítulo dedicado a la presentación del Poema. Lo cita, porque en el texto responde intencionadamente a aquellos críticos que lo han encasillado y a quienes identifica como "observadores distraídos".

Dans un commentaire à son Poème de l'angle droit (page 241), il se défend d'être un fonctionnaliste « ce mot affreux né sous d'autres cieux que ceux qu'il a toujours aimé parcourir – là où le soleil est maître ». Les dernières pages de ce volume, vouées au peintre, montreront avec quelle passion L-C s'adonne à ces domaines de l'art pur.[194]

Como consecuencia y como Boesiger lo afirma, las últimas páginas de esta publicación de la *Œuvre complète* están dedicadas a la obra plástica de Le Corbusier y dentro de ellas se encuentra el capítulo del Poema. Al tomar como ejemplo las palabras allí contenidas, demuestra que para Le Corbusier el Poema es una respuesta que demuestra el valor profundo y poético que se encuentra inmerso detrás de su obra arquitectónica. Es ahí donde hay que buscar y no en la errónea comprensión para los demás, del valor que Le Corbusier da al uso de la técnica. Según Boesiger, la técnica es un medio pero no es un fin en si mismo. Claudius Petit, antiguo Ministro de Reconstrucción, en ocasión de una manifestación en honor a Le Corbusier en mayo de 1952, y cuyas palabras son incluidas en el prólogo de este Vol. 5 de la *Œuvre complète* habla sobre ese lado poético de Le Corbusier y en ocasiones hasta "incluso de genio romántico", según sus palabras:

Quelle découverte pour beaucoup, d'entendre résumer tout l'effort de Le Corbusier dans sa vie des hommes, et de conclure si modestement – mais ce propos-là aussi sera sûrement un jour défiguré – l'idée, le désir qu'il a donner simplement un écrin pour que la vie des hommes puisse s'y dérouler harmonieusement.

On a coutume de dire chez nous, dans les mieux qui se croient réalistes, que

as a banner to conceal the present evolution of the École des Beaux Arts towards a superficial modernism." (Le Corbusier, *My Work*, pp. 49-52, 138, 140-141)

This triumphant exhilaration in defeat brings up the odd comment that it would have been a disaster had Le Corbusier always accepted by society and been cheated of the tragic role. This tragic view challenges the major, if unconscious, assumption that positive human values are realizable without extreme struggle and bitter attack. Le Corbusier accepted struggle as the very essence of men's plurality and, except that he considered warfare as barbaric, admired the courage and heroism of warriors in a way which was common in the ancient world. It is worth recalling his Nietzschean rhetoric at the age of twenty-one." Ver: JENKS, Charles, *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*, 1973. op. cit., pp. 179-180.

192 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 6.

193 LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, op. cit., p. 109.

194 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 6.

les rêveurs rêvent trop, que les poètes ont tort. Mais ce que nous savons bien, c'est que depuis toujours, au moins dans ce beau pays de France, les poètes ont finalement toujours raison.[195]

Como respuesta a todo lo mencionado anteriormente, este volumen 5 está compuesto por una combinación de proyectos arquitectónicos y urbanísticos en la primera parte, y una segunda parte dedicada a su obra plástica a la que titula precisamente *« Plastique et Poétique ».*[196] Así como los volúmenes anteriores habían estado dedicados a sus propuestas arquitectónicas y urbanísticas, ahora, su obra es presentada como una unidad consolidada por arquitectura, urbanismo y su obra plástica.

Su enfoque en este periodo de posguerra estará centrado en el diálogo común entre las artes, en la conjunción de oficios, dirigidos hacia una síntesis. Por esta razón, encuentra en la publicación de este volumen, la forma de recoger la experiencia de años de investigación, tanto en el campo arquitectónico como en el de las artes plásticas y así demostrar su posición ante la crisis que atraviesa el ámbito cultural en Europa, principalmente después de la Segunda Guerra Mundial. Con relación a este tema Boesiger dice:

Le Corbusier ressent comme peu d'autres ce qu'il y a de tragique dans la situation actuelle. Il existe un abîme entre les possibilités presque illimitées de la technique et le traditionalisme encroûté et vide de substance. La crise actuelle de la culture en est l'expression. L'architecture est le point de rencontre à partir duquel Le Corbusier voudrait conduire le monde vers avenir meilleur. Ceci explique sa préférence pour l'urbanisme, science sociale par excellence.[197]

Le Corbusier busca la reinstauración de un modelo de acción que responda a las necesidades de la sociedad que sale de un periodo de devastación; por esta razón, busca que desde las Artes Plásticas y la Arquitectura, hacer un llamado a artistas y arquitectos, para que se unan bajo una nueva respuesta poética, para que busquen un equilibrio puramente humano, ante un mundo que sale cohesionado por el exceso de fe en la razón y la técnica mal enfocada. Sobre este tema responde en su artículo de *« Unité »* (1948) :

Le postulat ainsi validé réagit sur l'entier domaine bâti, objet même de notre considération. Où inscrire, où et comment insérer le phénomène poétique dans l'immense activité représentée par le domaine bâti ? A la manière de la canne du chemineau, tout au long des tâches en éventait du domaine bâti, alignées les unes à côté des autres et, d'autre part, en disposant les facultés individuelles selon la hiérarchie de la maîtrise des formes.

On voit immédiatement que la classification « **architecte** » d'une part et « **ingénieur** » d'autre part, est désastreuse. Il n'y a ici qu'un métier, celui de bâtisseur et toutes les classes **d'intelligences** et de **sensibilités** peuvent s'y rassembler. Fini le dualisme présent : **architecte-poète** ou susceptible d'être poète et **ingénieur-pratique** confiné (par la loi de Vichy) aux besognes limitées.[198]

Para Boesiger, uno de los mejores y más relevantes análisis del esfuerzo de Le Corbusier por resolver la crisis actual partiendo de un concepción técnica, es proporcionado por un estudio en la revista *« Die Neue Stadt »* (9e Cahier 1952), de la cual extrae el siguiente texto:

L'une des raisons qui firent de Le Corbusier le promoteur d'un mouvement est sa vision des tâches de la technique à notre époque. Il a reconnu que notre culture européenne mène une existence momie et que la vie a depuis longtemps laissé tomber cette pseudo culture pour s'adonner à cette jeune technique débordante de forces et livrée à elle-même. Il l'a dit souvent et très clairement : Cet antagonisme ainsi que l'aveuglement des contemporains qui ne s'en rendent pas compte sont la cause du chaos et des catastrophes de notre époque. « C'est la guerre de cent ans », dit-il encore en parlant de l'invasion de la technique qui débuta en 1840 et occasionna les deux plus terribles guerres de l'histoire. Sans ménagement il fustigea le manque de raison de ses contemporains. Mais avec une clarté tout aussi rigoureuse il montre la manière de surmonter la crise en intégrant la technique dans les buts mêmes de la culture, en mettant les conquêtes de l'ingénieur au service de toute l'humanité.[199]

La búsqueda de Le Corbusier es el equilibrio entre los avances de la ciencia y las técnicas, con la cultura y el arte. Como dice el texto, una gran parte de la cultura europea se ha quedado amarrada a una forma de vida momificada en el historicismo, en el pasado, lo que ha llevado al ser humano del mundo moderno a quedarse estancado, mirando hacia atrás. Otra parte de la cultura se aferró de forma desmedida a los avances de la ciencia y la técnica, y perdió el sentido de la vida, de la humanidad, lo que llevo a la devastación causada por las dos guerras mundiales. Por el contrario de lo que sus enemigos han afirmado sobre su visión, la búsqueda de Le Corbusier, como lo afirman Boesiger y Petit, está en el encuentro y equilibrio entre contrarios como son el arte y la ciencia: las técnicas y los avances de la ciencia deben estar al servicio de la

195 Ibídem.

196 Ibid., p. 229.

197 Ibid., p. 6.

198 LE CORBUSIER, « Unité », 1948, op. cit., p. 10.

199 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 6.

obra, y el arte al servicio de lo puramente humano. La arquitectura es el punto de encuentro entre dos frentes antagónicos: ciencia y arte, razón y emoción, historia y naturaleza. Por ésto, en las palabras citadas anteriormente, la manera de superar esta crisis es mediante la integración de la técnica y la cultura bajo los mismos objetivos, es decir al servicio de la humanidad y no por encima del hombre.

En el artículo *« Unité »* (1948) presenta un ejemplo del significado del evento poético para él, como síntesis de lo que verdaderamente importa a la hora de identificar el concepto de belleza y así mismo de utilidad en la obra. El hombre en su supervivencia tiene necesidades que debe resolver, y estas necesidades de una u otra manera, afectan un entorno, un medio social o físico; pero el sentido de belleza está en el *cómo: ¿cómo resolver el problema?* Este acto puede ser juzgado como lo más vil o como lo más poético, por tanto, está en el papel del arquitecto lograr que ese evento de supervivencia, construya ese momento poético. ¿Cómo? Con el equilibrio entre los saberes aprendidos y los avances de la técnica al servicio de la creación humana; como "un acto de amor" y en búsqueda del sentido de belleza, de lirismo, a través del equilibro y el trabajo dirigido bajo el propósito del arte. La búsqueda a la hora de construir y pensar una obra, es producir felicidad *(bonheur)*, emoción, bienestar en el ser humano. Por esto, a la hora de hablar de la unidad, cita el siguiente ejemplo:

> Ce concept de beauté évolue du naturel à l'artificiel La canne que taille pour son usage le chemineau dans une branche de coudrier coupée au bord de chemin, est le produit d'un acte d'amour : point de cupidité, mais goût spontané de la chose bien faite. Si le chemineau devient soldat de tranchée, la canne sera taillée, aux longues heures d'attente, avec amour, et, selon l'homme, avec une intention de parachever l'œuvre au delà des injonctions du strictement utile : le poli de l'exécution. Puis encore avec l'intention de libérer le brin de poète qui, peut-être, habite notre homme : et l'écluse est ouverte à toutes les créations capables de provoquer l'étonnement, le ravissement, l'admiration comme aussi capables de décevoir horriblement. Car le poète peut être bon ou exécrable ; l'homme envisagé peut être un artiste, un béotien ou un cuistre.
>
> L'exemple de la canne du chemineau en vaut tout autre ; il montre l'apparition toujours possible du moment poétique.
>
> Allons au bout de nos observations : la poésie au fond du cœur des hommes et du fond de leur cœur, est le levier même du bonheur. La poésie transforme, étendant vers l'illimité la limite même des sensations. (Je conviens immédiatement qu'il y a poésie et poésie et qu'ouvrir le débat sur ce thème avec les adversaires ne conduirait à rien ; je m'adresse à ceux qui sont d'accord avec nous).
>
> Le Pont du Gard, la Tour Eiffel, l'avion « Constellation » sont des événements intimement provocateurs des réactions poétiques. Les multiplier, en couvrir la terre, serait une action valable et magnifique.
>
> Il s'agit donc de façonner, par les moyens de la vie moderne, - enseignement, propagande, expérimentation - les bâtisseurs de toutes choses petites ou sublimes – cannes de chemineau, Ponts du Gard, Tours Eiffel et Parthénons - infiniment perméables aux événements poétiques qui, ici, en cette affaire de construction, appartiennent au phénomène plastique.
>
> Appuyé sur la canne du chemineau, comme sur le Parthénon ou toute o toute œuvre authentique, voici l`éventail étalé largement. Il est même si bien étalé que ses branches se rejoignent, couvrant un cercle et que l'on ne discerne plus ni commencement ni fin. Sur les secteurs de ce cercle s'étalent les trois manifestations des arts majeurs : l'architecture, la sculpture et la peinture.[200]

> Une part des bâtisseurs devra être formée à la lumière de cette certitude et fournir des individus d'élite capables du geste d'architecture, c'est-à-dire : mettre toutes choses ensemble, dans l'ordre et l'harmonie.
>
> On conclura que l'architecte, dès lors, assumant dans l'éventail du domaine bâti le rôle d'ordonnateur, sera illuminé de culture générale et éminemment rompu aux pratiques des arts plastiques.[201]

---

200 LE CORBUSIER, « Unité », 1948, op. cit., pp. 9-11.

201 Ibid., p. 11.

F2 20 299

2° lettre

LE CORBUSIER

Paris, le 15 Janvier 1955

Monsieur Alvar AALTO
Munkkiniznii Riihitie 10
HELSINKI

LE CORBUSIER s'adresse à ses amis :

Cher Monsieur et Ami,

Cette lettre est une lettre circulaire adressée à un certain nombre de mes amis et connaissances. Je la signe toutefois de ma main pour vous assurer que j'ai pensé à vous réellement en tant que personne et en tant qu'ami des arts.

De quoi s'agit-il ?

Tériade, le créateur et Directeur des Editions Verve à Paris, m'a demandé en 1947 de faire pour lui un livre dans la série des "grands livres manuscrits et illustrés par les artistes", tels que "DIVERTISSEMENTS" de Rouault, "JAZZ" de Matisse, "LE CIRQUE" de Léger.

J'ai ainsi conçu et réalisé le "POEME de l'ANGLE DROIT" Cinq années furent consacrées à ce travail dans lequel je désirais inclure un ordre de pensées que les activités de la vie quotidienne ne permettent généralement pas d'extérioriser. Ces choses ne sont pas seulement au fond de mon caractère mais aussi au fond même de mon oeuvre bâtie ou peinte.

Or la réalité veut qu'une édition de grand luxe comme celle-ci, réclamant pendant plus d'une année la participation d'un atelier artisanal de la valeur de celui de Mourlot, ne puisse voir le jour que par une qualité "hors série", par conséquent "rare" par le nombre des exemplaires mis au monde (250) aussi bien que par l'extrême exiguité de la classe d'individus en état mental et matériel de s'intéresser à un tel ouvrage.

L'énorme travail de création du POEME de l'ANGLE DROIT est fourni gratuitement par l'auteur, c'est à dire par moi. On ne peut pas payer la pensée exprimée sous cette forme exceptionnelle

35, RUE DE SÈVRES - PARIS (6e)
TÉL. : LITTRÉ 99-62

F
LC

58.

F2 20 300

livre de grand format entièrement fait de la main de l'auteur. Il faut donc que vous sachiez que cet auteur n'entre pas dans le prix de revient de l'ouvrage; sa collaboration est gratuite comme se doit d'être gratuite une joie de l'esprit. Car c'est une joie d'apprécier qu'en certains endroits de la production moderne l'argent a ses ponts nettement coupés avec l'Idée. Consolation de cette bête d'époque dont le "Time is money".

Il faut encore que vous sachiez que si l'auteur a, de sa main, achevé son livre jusqu'en ses moindres détails, celui-ci toutefois ne peut être mis sous les presses de l'artisan que garanti par un certain nombre de souscriptions assurées d'avance.

Voilà donc la raison de cette lettre: je vous demande, cher Monsieur et Ami, de permettre à cette entreprise d'atteindre son but: franchir l'étape des machines à imprimer. L'éditeur attend de mon intervention un certain nombre de souscriptions récoltées dans le monde entier auprès de mes amis. Par vous, je m'adresse à vos propres amis pensant que vous les convaincrez vous-même.

Le POEME de l'ANGLE DROIT exige de moi cet ultime rôle d'apparence bien déplaisante: réclamer un service.

Merci d'avance,

et croyez, cher Monsieur et Ami, à mon fidèle attachement.

F
LC

59.

58. FLC F2-20-299. Modelo de carta-circular de suscripción, p. 1.

59. FLC F2-20-299. Modelo de carta-circular de suscripción, p. 2.

1.2 La carta-circular de suscripción para adquirir el Poema (FLC F2-20 299, 300 y 301)

Para poder cubrir el alto coste de la edición de lujo y garantizar la viabilidad de la inversión de la obra, Tériade solicita a Le Corbusier comprometer un determinado número de ventas mediante suscripción previa. En respuesta, conforma una serie de listas con nombres de artistas, arquitectos, intelectuales, clientes y amigos, a quienes decide enviar una carta-circular general, escrita por él mismo, con un boletín de suscripción (figs. 58-60).[202] En esta carta, se dirige a este grupo de personas, en tanto que "amigos de las artes", para presentarles el proyecto e invitarles a ser partícipes en la realización de esta obra. La carta inicia con estas palabras:

> LE CORBUSIER s'adresse à ses amis :
>
> Cher Monsieur et Ami,
>
> Cette lettre est une lettre circulaire adressée à un certain nombre de mes amis et connaissances. Je la signe toutefois de ma main pour vous assurer que j'ai pensé à vous réellement en tant que personne et en tant qu'ami des arts.
>
> De quoi s'agit-il ?
>
> Tériade, le créateur et Directeur des Editions Verve à Paris, m'a demandé en 1947 de faire pour lui un livre dans la série des «grands livres manuscrits et illustrés par les artistes», tels que « DIVERTISSEMENTS » de Rouault, « JAZZ » de Matisse, « LE CIRQUE » de Léger.[203]

---

202 FLC F2-20 299-300.

203 FLC F2-20 299-300.

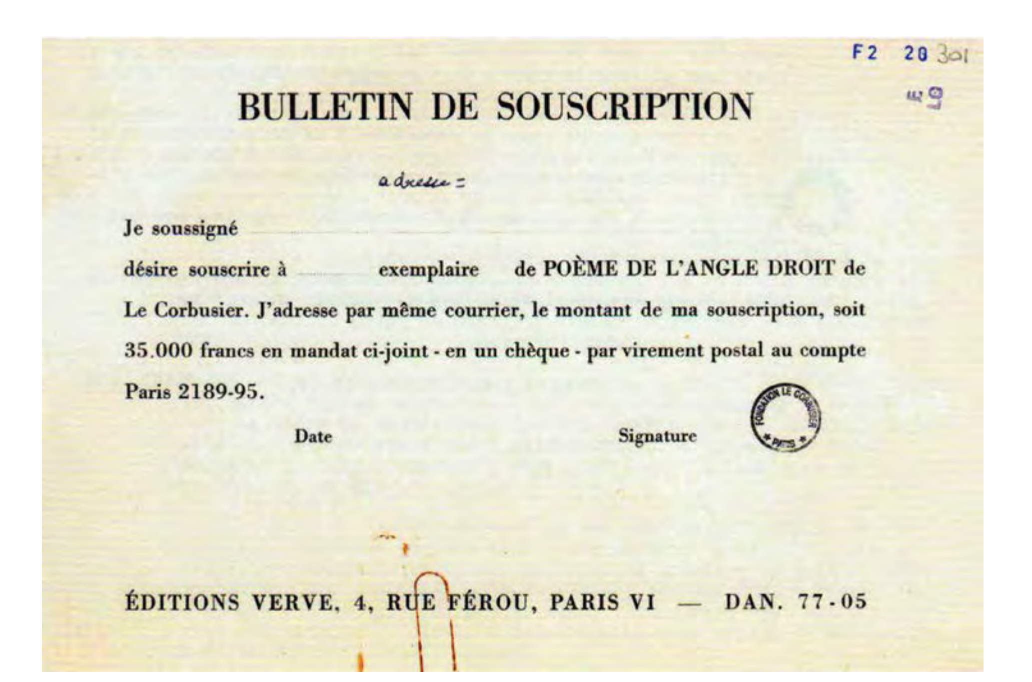
Para realizar una edición "fuera de serie", como él la define, y acorde al valor artístico e intelectual que el Poema presuponía, era necesaria la participación de un taller artesanal con notable experiencia y calidad en la impresión de litografías que asegurase las altas cualidades de la obra. Para este trabajo eligen el taller de Mourlot Fréres,[204] uno de los más reconocidos e importantes

---

204 "Founded in 1852, the Atelier Mourlot, was a lithographic printing studio located in Paris, France. During the 20th century, a group of celebrated artists, including Calder, Chagall, Dufy, Léger, Matisse, Miró, and Picasso, rediscovered the largely undeveloped art form of lithography thanks to the Atelier Mourlot The studio originally specialized in the printing of wallpaper, but was transformed when the founder's grandson, Fernand Mourlot, invited a number of 20th-century artists to explore the complexities of fine art printing. Fernand encouraged the painters to work directly on lithographic stones in order to create original artworks that could then be executed under the direction of master printers in small editions. The combination of modern artist and master printer resulted in unique and visually striking lithographs, which were used as posters to promote the artists' work."

"In 1914, Jules Mourlot expanded operations to include printing illustrated books and lithographic posters for art institutions, such as the French National Museums. By 1937, at the helm of his son, Fernand Mourlot the Ateliers Mourlot became the largest printer of lithographic posters. Mr. Mourlot was a graduate of the École Nationale des Arts Décoratifs in Paris. Under his direction, the Ateliers Mourlot collaborated with highly recognized artists for more than half a century to produce original lithographic works. These artists included modern masters Pablo Picasso, Henri Matisse, Georges Braque, Joan Miró, Marc Chagall, Fernand Léger, Jean Dubuffet, Henry Moore, and Le Corbusier.

In 1967, the Ateliers Mourlot moved from Paris to a studio on Bank Street, in New York City. Here, the printers worked with contemporary artists such as Robert Rauschenberg, Francis Bacon,



F2 20 301

BULLETIN DE SOUSCRIPTION

adresse :

Je soussigné

désire souscrire à exemplaire de POÈME DE L'ANGLE DROIT de Le Corbusier. J'adresse par même courrier, le montant de ma souscription, soit 35.000 francs en mandat ci-joint - en un chèque - par virement postal au compte Paris 2189-95.

Date Signature

ÉDITIONS VERVE, 4, RUE FÉROU, PARIS VI — DAN. 77-05

60.

60. FLC F2-20-301. Boletín de suscripción enviado con la carta-circular.

dentro del ámbito artístico en París,[205] y con quién Tériade trabaja una y otra vez en varios de sus proyectos, como por ejemplo los libros de los otros artistas mencionados previamente en la carta.

En la carta, informa a los lectores, que sólo saldrán a la venta 250 ejemplares, lo que significa que por su reducido tiraje es una edición de lujo. El valor de la obra bajo suscripción previa, sería de 35.000 francos, pagables con las suscripción y después del 31 de diciembre de 1954, el precio aumentaría a 45.000 francos.[206] Por el reducido número de ejemplares, Le Corbusier hace una selección de elegidos con una clara intención: dejar en sus manos una obra en la que descubre y desvela el trasfondo de su obra, como afirma en el texto de la *Œuvre complète*.

En la carta, presenta el Poema como la expresión de su pensamiento bajo una forma excepcional; un libro de su autoría, de gran formato y lo define una vez más, como un libro raro y precioso, con un enorme trabajo de creación desarrollado en cinco años. Tanto por el valor del contenido, como por el valor formal, Le Corbusier busca posicionar esta obra como una pieza importante dentro del medio del arte; por esta razón insiste en la carta, que se trata de un libro único, el cual hace parte de una colección de libros de arte.

> J'ai ainsi conçu et réalisé le «POEME de L' ANGLE DROIT » Cinq années furent consacrées à ce travail dans lequel je désirais in permettent généralement pas d'extérioriser. Ces choses ne sont pas seulement au fond de mon caractère mais aussi au fond même de mon œuvre bâtie ou peinte.
>
> Or la réalité veut qu'une édition de grand luxe comme celle-ci, réclamant pendant plus d'une année la participation d'un atelier artisanal de la valeur de celui de Mourlot, ne puisse voir le jour que par une qualité «hors-série», par conséquent «rare» par le nombre des exemplaires mis au monde (250) aussi bien que par l'extrême exiguïté de la classe d'individus en état mental et matériel de

Roy Lichtenstein, Alexander Calder, Ellsworth Kelly, Alex Katz, and Claes Oldenburg. Although the studio closed in 1999, the Mourlot legacy continues in New York City through Galerie Mourlotat 16 East 79 Street." Ver: < www.mourlot.com, www.mourlot.info y www.galeriemourlot.com >

205 Uno de sus principales clientes será Matisse. Sobre la relación de Matisse y Mourlot ver: A.A.V.V., *Matisse: los libros ilustrados,* Fundación La Caixa, Girona y Barcelona 2004; MATISSE, Henri, Escritos y consideraciones sobre el arte, traducido al castellano por M. Casanova, Paidós, Barcelona 2010; NÉRET, Gilles y NÉRET, Xavier-Gilles, Matisse: Recortes, traducido al castellano por A. Berasain Villanueva, Taschen, Barcelona 2009.

206 El precio de la obra no lo informa en esta carta-circular; este dato se encuentra en un folleto publicitario que realiza Le Corbusier con la información de la obra, donde incluye esta información, como se verá más adelante. Ver: FLC F2-20 287.

s'intéresser à un tel ouvrage.[207]

Esta carta no solo es informativa; sus palabras empiezan a ser un indicio sobre el valor y el propósito de este "libro" en la obra de Le Corbusier. En un sutil comentario, pero a la vez con una clara intención, sienta una posición con relación al rumbo que ha tomado la obra de arte a partir del concepto propio del capitalismo entendido como "Time is Money", y el nuevo valor de la obra de arte como objeto de mercado.[208] Con relación a esto, reafirma que el hecho que él y Tériade necesitasen de una inversión previa, y asegurar un número de ejemplares vendidos antes de asumir el riesgo del coste total, no estaba direccionado bajo una intencionalidad de producir una ganancia económica. El alto costo del libro, estaba directamente relacionado con la inversión en el proceso de impresión. Por esta razón, insiste en el hecho que él, como autor, no cobrará ningún dinero como ganancia personal, a pesar que la obra es realizada enteramente por él, hasta en los más mínimos detalles.

El valor del coste es consecuencia de ser producido como una obra impresa con la merecida categoría y calidad en el taller artesanal de Mourlot. Con ésto Le Corbusier sienta el precedente que el pensamiento expresado en esta obra excepcional no está dimensionado sobre una ganancia económica, sino por el contrario, debe ser comprendido como una alegría del espíritu; es una obra que proviene del mundo de las ideas, por lo tanto reafirma que su colaboración es gratuita: *« comme se doit d'être gratuite une joie de l'esprit. Car c'est une joie d'apprécier qu'en certain endroit de la production moderne l'argent a ses ponts nettement coupés avec l'Idée. »* [209]

> L'énorme travail de création de POEME de l' ANGLE DROIT est fourni gratuitement par l'auteur, c'est à dire par moi. On ne peut pas payer la pensée exprimée sous cette forme exceptionnelle livre de grand format entièrement fait de la main de l'auteur. Il faut donne que vous sachiez que cet auteur n'entre pas dans le prix de reviens de l'ouvrage; sa collaboration est gratuite comme se doit d'être gratuite une joie de l'esprit. Car c'est une joie d'apprécier qu'en certain endroit de la production moderne l'argent a ses ponts nettement coupés avec l'Idée. Consolation de cette bête d'époque dont le « Time is money ».[210]

Estos comentarios indican dos cosas: la primera que con esta obra intenta reivindicar el valor del arte en el mundo de las ideas por las ideas, versus la imposición del nuevo concepto capitalista en furor, a partir del modelo americano, en el que se transpone el valor del arte como una expresión del pensamiento y la genialidad del artista, con el valor del arte por su popularidad ante el mercado. En segundo lugar, reafirma la transmisión de una experiencia de vida y pensamiento a partir de la valoración propia sobre las creaciones del espíritu y el pensamiento. Para Le Corbusier es un compromiso del autor, producir en los lectores una "alegría del espíritu" en tanto que se enfrentan a una obra de arte. La gratificación del autor no está en el dinero sino en el valor útil del contenido y las ideas que se encuentran inmersas en ella.

Si Le Corbusier ha dedicado su vida a la investigación, a entender su tiempo y sus posibilidades, y así mismo a comprender la lección de la historia, el propósito de una obra que recoge y sintetiza su experiencia de vida, no se ha de traducir en términos económicos. Esta obra se ha de leer desde la idea de la transmisibilidad de un saber aprendido a lo largo de su vida de investigador paciente, a través de los avatares del constructor moderno, que busca brindar las herramientas para una arquitectura por venir.

Y, termina la carta dirigiendo estas palabras a sus "amigos":

> Il Faut encore que vous sachiez que si l'auteur a, de sa main, achevé son livre jusqu'en ses moindres détails, celui-ci toutefois ne peut être mis sous les presses de l'artisan que garanti par un certain nombre de souscriptions assurées d'avance.
>
> Voilà donc la raison de cette lettre : je vous demande, cher Monsieur et Ami, de permettre à cette entreprise d'atteindre son but : franchir l'étape des machines à imprimer. L'éditeur attend de mon intervention un certain nombre de souscriptions récolées dans le monde entier auprès de mes amis. Par vous, je m'adresse à vos propres amis pensant que vous les convaincrez vous-même.
>
> Le POEME de L' ANGLE DROIT exige de moi cet ultime rôle d'apparence bien déplaisante: réclamer un service
>
> Merci d'avance,
>
> Et croyez, cher Monsieur et Ami, à mon fidèle attachement.
>
> Le Corbusier.[211]

207 FLC F2-20 299-300.

208 FLC F2-20 299-300.

209 FLC F2-20 299-300.

210 FLC F2-20 299-300.

211 FLC F2-20 299-300.

LE CORBUSIER

Paris, le 18 Avril 1954

Monsieur José Luis SERT
9 East 59th Street
NEW YORK 22, N.Y.

LE CORBUSIER s'adresse à ses amis :

Cher Monsieur et Ami,

Cette lettre est une lettre circulaire adressée à un certain nombre de mes amis et connaissances. Je la signe toutefois de ma main pour vous assurer que j'ai pensé à vous réellement en tant que personne et en tant qu'ami des arts.

De quoi s'agit-il ?

Tériade, le créateur et Directeur des Editions Verve à Paris, m'a demandé en 1947 de faire pour lui un livre dans la série des "grands livres manuscrits et illustrés par les artistes", tels que "DIVERTISSEMENTS" de Rouault, "JAZZ" de Matisse, "LE CIRQUE" de Léger.

J'ai ainsi conçu et réalisé le "POEME de l'ANGLE DROIT". Cinq annés furent consacrées à ce travail dans lequel je désirais inclure un ordre de pensées que les activités de la vie quotidienne ne permettent généralement pas d'extérioriser. Ces choses ne sont pas seulement au fond de mon caractère mais aussi au fond même de mon oeuvre bâtie ou peinte.

Or la réalité veut qu'une édition de grand luxe comme celle-ci, réclamant pendant plus d'une année la participation d'un atelier artisanal de la valeur de celui de Mourlot, ne puisse voir le jour que par une qualité "hors série", par conséquent "rare" par le nombre des exemplaires mis au monde (250) aussi bien que par l'extrême exigüité de la classe d'individus en état mental et matériel de s'intéresser à un tel ouvrage.

L'énorme travail de création du POEME de l'ANGLE DROIT est fourni gratuitement par l'auteur, c'est à dire par moi. On ne peut pas payer la pensée exprimée sous cette forme exceptionnelle

...

35, RUE DE SÈVRES - PARIS (6e)
TÉL. : LITTRÉ 99-62

61.

livre de grand format entièrement de la main de l'auteur. Il faut donc que vous sachiez que cet auteur n'entre pas dans le prix de revient de l'ouvrage; sa collaboration est gratuite comme se doit d'être gratuite une joie de l'esprit. Car c'est une joie d'apprécier qu'en certains endroits de le production moderne l'argent a ses ponts nettement coupés avec l'Idée. Consolation de cette bête époque dont le "Time is money".

Il faut encore que vous sachiez que si l'auteur a, de sa main, achevé son livre jusqu'en ses moindres détails, celui-ci toutefois ne peut être mis sous les presses de l'artisan que garanti par un certain nombre de souscriptions assurées d'avance.

Voilà donc la raison de cette lettre : je vous demande, cher Monsieur et Ami, de permettre à cette entreprise d'atteindre son but : franchir l'étape des machines à imprimer. L'éditeur attend de mon intervention un certain nombre de souscriptions récoltées dans le monde entier auprès de mes amis. Par vous, je m'adresse à vos propres amis pensant que vous les convaincrez vous-même.

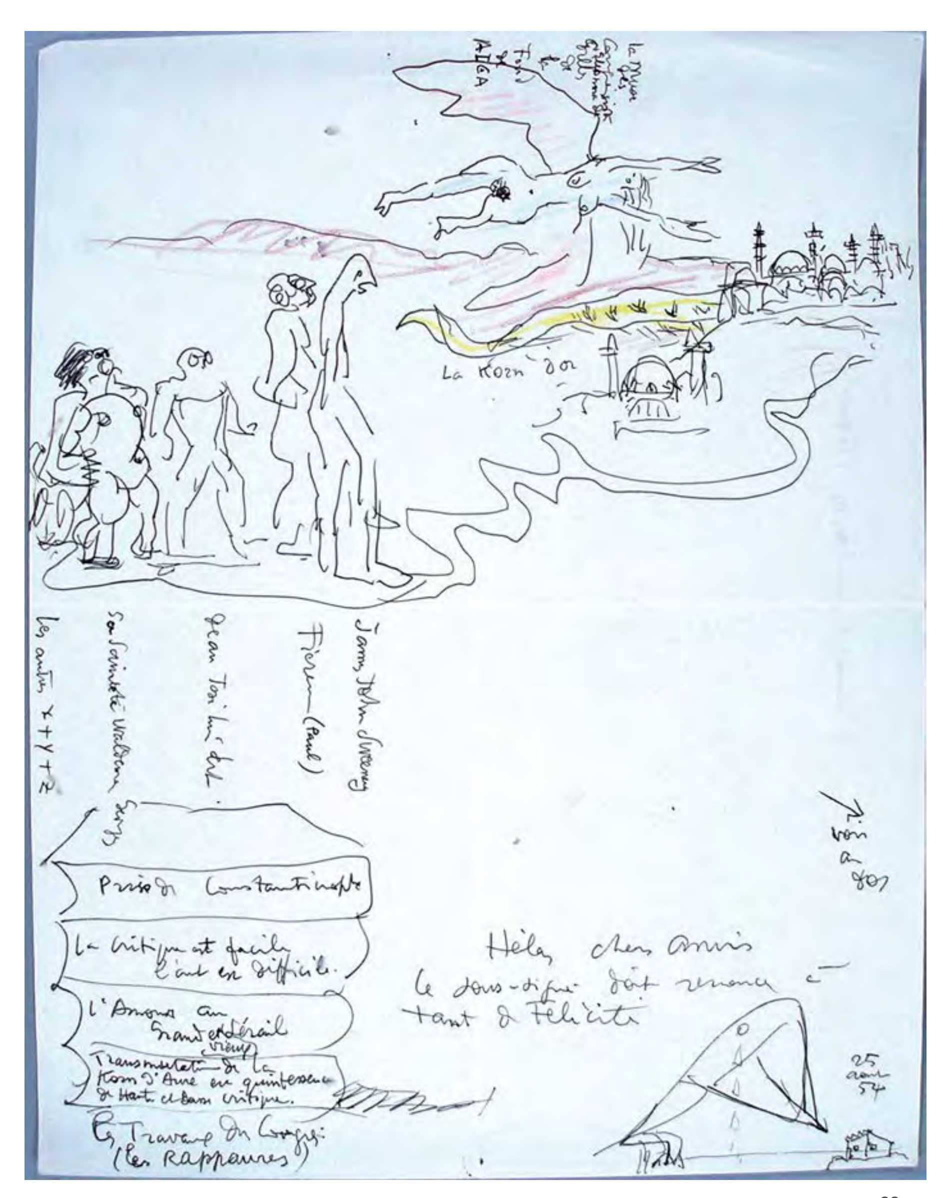
Le POEME de l'ANGLE DROIT exige de moi cet ultime rôle d'apparence bien déplaisante : réclamer un service.

Merci d'avance,

et croyez, cher Monsieur et Ami, à mon fidèle attachement.

Le Corbusier

62.

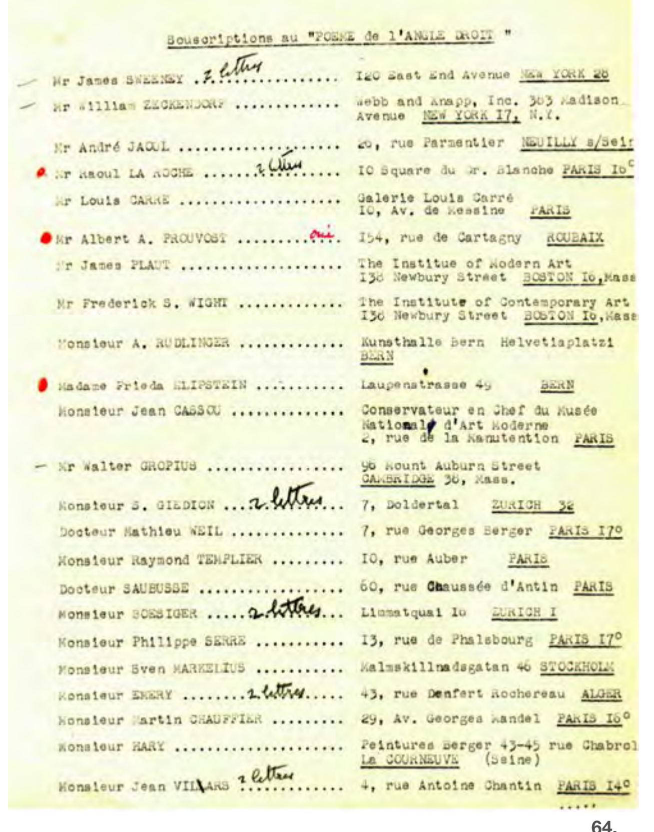


63.

61. Carta-circular de suscripción, enviada por Le Corbusier a J.L. Sert, el 18 de abril de 1954, p. 1.

62. Carta-circular de suscripción, enviada por Le Corbusier a J.L. Sert, el 18 de abril de 1954, p. 2.

63. Dibujo que acompaña la carta-circular de Le Corbusier a Sert, el 18 de abril de 1954



Souscriptions au "POEME de l'ANGLE DROIT "

Mr James SWEENEY	I20 East End Avenue NEW YORK 28
Mr William ZECKENDORF	Webb and Knapp, Inc. 383 Madison Avenue NEW YORK I7, N.Y.
Mr André JAOUL	26, rue Parmentier NEUILLY s/Seine
Mr Raoul LA ROCHE	IO Square du Dr. Blanche PARIS I6°
Mr Louis CARRE	Galerie Louis Carré IO, Av. de Messine PARIS
Mr Albert A. PROUVOST	I54, rue de Cartagny ROUBAIX
Mr James PLAUT	The Institue of Modern Art I38 Newbury Street BOSTON I6, Mass
Mr Frederick S. WIGHT	The Institute of Contemporary Art I38 Newbury Street BOSTON I6, Mass
Monsieur A. RUDLINGER	Kunsthalle Bern Helvetiaplatz1 BERN
Madame Frieda ELIPSTEIN	Laupenstrasse 49 BERN
Monsieur Jean CASSOU	Conservateur en Chef du Musée Nationale d'Art Moderne 2, rue de la Manutention PARIS
Mr Walter GROPIUS	96 Mount Auburn Street CAMBRIDGE 38, Mass.
Monsieur S. GIEDION	7, Doldertal ZURICH 32
Docteur Mathieu WEIL	7, rue Georges Berger PARIS I7°
Monsieur Raymond TEMPLIER	IO, rue Auber PARIS
Docteur SAUBUSSE	60, rue Chaussée d'Antin PARIS
Monsieur BOESIGER	Limmatquai 16 ZURICH I
Monsieur Philippe SERRE	I3, rue de Phalsbourg PARIS I7°
Monsieur Sven MARKELIUS	Malmskillnadsgatan 46 STOCKHOLM
Monsieur EMERY	43, rue Denfert Rochereau ALGER
Monsieur Martin CHAUFFIER	29, Av. Georges Mandel PARIS I6°
Monsieur HARY	Peintures Berger 43-45 rue Chabrol LA COURNEUVE (Seine)
Monsieur Jean VILLARS	4, rue Antoine Chantin PARIS I4°

64.

- 2 -

Mme CHASTANET	: Editions Falaize - 2 rue Balny d'Avricourt - Paris (I7°)
Mr WELLS COATES	: I8 Yeoman's Road - LONDON, S.W.3
Senora Germaine CURATELLE-MANES	: Malabia 2765 - p.b. "A" - BUENOS AIRES
Mrs Lily Van AMERINGEN	: I55 East 22nd Street - NEW YORK IO, N.Y.
Mr Roland PENROSE	: Institute of Contemporary Art - I7-I8, Dover Street - LONDON, W.I
Sir John ROTHENSTEIN	: Conservateur-en-Chef - The Tate Gallery LONDON, S.W.I
M. Léon STYNEN	: Abbaye de la Cambre, 2I - BRUXELLES
M. NIVOLA	: 7 West 8th Street - NEW YORK, N.Y.
Mr Philip C. JOHNSON Mr Arthur DREXLER	: The Museum of Modern Art - 11 West 53rd Street - NEW YORK I9
Mme CUTTOLI	: 55, rue de Babylone - PARIS (7°)
Mrs Pauline SHULMAN	: IIO, Mountain Avenue - BLOOMFIELD, Conn.
Mr Paul ROSENBERG	: 20 East 79th Street - NEW YORK 2I, N.Y.
M. GIRSBERGER	: Kirchgasse 40 - ZURICH
M. José Luis SERT Mr Paul WIENER	: 9 East 59th Street - NEW YORK 22, N.Y. " "
M. Jean-Pierre de MONTMOLLIN	: Plan - NEUCHATEL
M. Gabriel CHEREAU	: 24, Bd. Gabriel-Guist'hau - NANTES
Mme VIENNE	: Musée National d'Art Moderne - 2 rue de la Manutention - PARIS (I6°)
M. Rolf JAHRLING	: Alte Freheit I6-I8 - WUPPERTAL-ELBERFELD Allemagne
M. Lucio COSTA	: Servica do Patrimonio Historico et Artistico - Ministere da Educacion - RIO de JANEIRO
Mme STRASSOVA	: 28, rue du Four - PARIS (6°)
M. CARNEIRO	: UNESCO - I9 Av. Kléber - PARIS (I6°)
M. VALEUR	: Mère des Aff. Etrangères - 37 Quai d'Orsay - PARIS (7°)

65.

3 -

M. MATHEY	: 2I rue des Réservoirs - VERSAILL
M. André SIVE	: 26, rue Vauquelin - PARIS (V°)
M. Gérard PHILIPE	: 45, Bd. Inkermann - NEUILLY sur
M. de BOURBON BUSSEY	: Directeur Général des Relations ...les - Mère des Affaires Etrangè... 37 Quai d'Orsay - PARIS (7°)
Mme Paola MORONI	: Electa Editrice - Via Maneli 4
M. Lucien HERVE	: 11, rue Soyer - NEUILLY s.Seine
M. German SAMPER	: Calle 72, N° 4-64 - BOGOTA (Col
Mme France PAUPE	: Librairie Franco Colombienne - N° 5-37 - BOGOTA (Colombie)
Docteur FRIEDRICH	: IO, Attenhoferstrasse - ZURICH
M. AYCOBERRY	:
M. André BOUXIN	: 77, Bd. Suchet - PARIS (I6°)
M. Emile DECRE	: I6, rue Racine - NANTES
M. CLAUDIUS PETIT	: I7, rue des Barres - PARIS (4°)
M. JARDOT	: 62, rue St-Antoine - PARIS (4°)
Librairie VINCENT FREAL	: 4, rue des Beaux Arts - PARIS (6
M. LINDON M. LAMBRICHS	: Editions de Minuit - 7 rue Bernard... PARIS (6°)
Librairie LA HUNE	: I70, Bd St-Germain - PARIS (6°)
Monsieur Kunio MAYEKAWA	: 316 Kami-Osaki 3-Chome - Shinag... TOKIO - Japon
Monsieur Takamasa YOSIZAKA	: 3-317 Hyakunintyo - Sinzikuku -
M. Gio PONTI	: "Domus" - Via Monte di Pietà 15
Uff. Tecnico Publicita XXXXX OLIVETTI	: Via S.M. Fulcorina 6 - MILAN
M. André CLAUDE	: "Air Liquide" - 75, Quai d'Orsay
M. Oscar NIEMEYER	: Avenida Atlantica 3940 - RIO DE ... Brésil
Mme Paulo BITTENCOURT	: Avenue Atlantica 2242 - RIO DE J.
M. P.M. BARDI	: Museu de Arte - Rua 7 de Abril ... SAO PAULO (Brésil)

66.

64. Listado posibles susciptores, p. 1.
65. Listado posibles susciptores, p. 2.
66. Listado posibles susciptores, p. 3.

1.3 El legado de una síntesis en algunos elegidos: las listas de los posibles suscriptores

La importancia de los listados que Le Corbusier elabora está en la idea de ser "elegidos" para hacer transmisible un conocimiento y un legado. Según los dos textos en los que se expresa sobre lo que será el Poema, plantea que a través de esta obra, deja un legado de su pensamiento. Si su continua búsqueda e investigación está fundamentada en crear herramientas de trabajo, y en el caso del Poema, revelar y manifestar la experiencia y un saber sintetizado, la pregunta que surge es: ¿quién tiene la capacidad de comprender este mensaje y la disposición y preparación para transmitirlo?

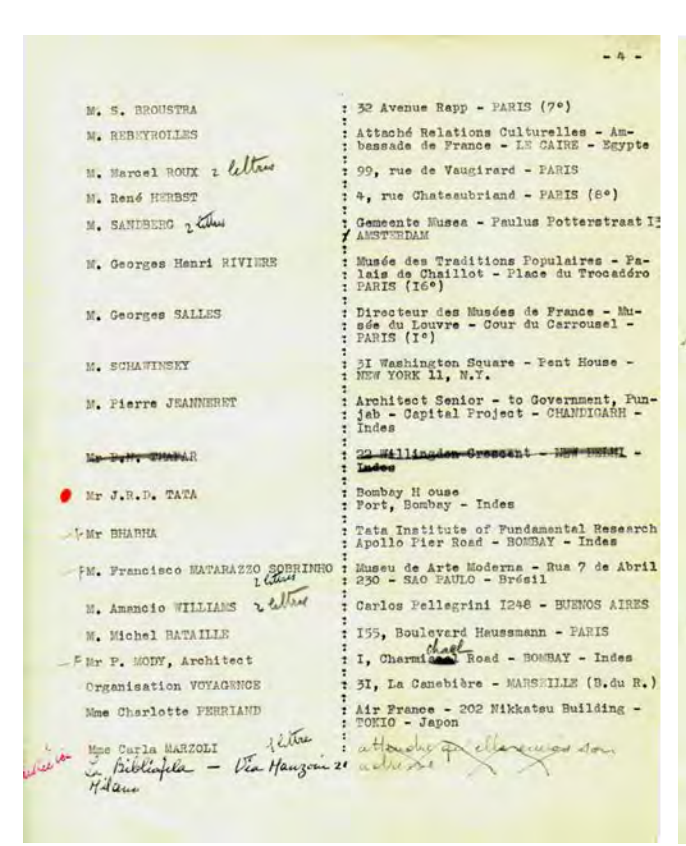
Sobre la importancia de las listas, Calatrava escribe:

> Un indicio significativo de la importancia que Le Corbusier concedía a *Le Poème de l'angle droit* es el singular esfuerzo que desplegó para garantizar la viabilidad económica de la empresa. En efecto, buscaba cubrir un determinado número de ventas mediante suscripción previa. La documentación conservada en la Fondation Le Corbusier[212] refleja la gran insistencia con la que Le Corbusier (a veces un tanto embarazado por ello) apeló a intelectuales, arquitectos, artistas, clientes o amigos de todo el mundo para reunir el número de suscriptores necesarios. En el estudio del arquitecto se elaboraron, sobre todo hacia mediados de 1954, diversas listas de posibles suscriptores, a quienes se envió una carta circular de Le Corbusier explicando la gestión de la obra y solicitando la solidaridad con la empresa; la carta iba acompañada de un boletín de suscripción con las condiciones económicas (la suma, nada desdeñable aunque más baja que el futuro precio de venta al público, de 35.000 francos). Estas listas iban siendo punteadas a medida que llegaban las respuestas afirmativas, y los recalcitrantes fueron objeto de al menos un segundo envío de correspondencia.[213] Entre los suscriptores de primera hora aparecen nombres como los de Roul La Roche, José Luis Sert, Gabriel Chereau, Claiudis Petit, Bernard Zehrfuss o Pier Luigi Nervi (algunos de ellos, como se sabe, asociados de manera indeleble a la obra y a la propia trayectoria vital de Le Corbusier). Entre quienes recibieron el boletín de suscripción y no respondieron a la primera llamada (aunque algunos terminaron por suscribirse más tarde o simplemente adquirieron el libro una vez publicado) figuraban Alvar Aalto, Walter Gropius, Seven Markelius, Wells Cotes, Roland Penrose, Paul Rosenberg, Lucio Costa, Gio Ponti, Carla Marzonli, Oscar Niemeyer, Georges Henri Rivière, Amancio Williams, Charlot Perriand, Constantino Nivola, George Candilis, Alfred Roth o Pedro Currutchet. Se trata, pues, de unas listas que, además de lo que suponen para la microhistoria de *Le Poème de l'angle droit,* nos muestra las particularidades de la red de contactos y de relaciones nacionales e internacionales de Le Corbusier a mediados de la década de los años cincuenta, que combina viejas amistades con nombres coyunturalmente ligados en aquel momento a su trabajo arquitectónico.[214]

212 FLC F2-20 299-499.

213 FLC F2-20 465.

214 CALATRAVA, Juan, "Le Corbusier y *Le Poème de l'angle droit:* un poema habitable,



- 4 -

M. S. BROUSTRA	32 Avenue Rapp - PARIS (7°)
M. REBEYROLLES	Attaché Relations Culturelles - Ambassade de France - LE CAIRE - Egypte
M. Marcel ROUX	99, rue de Vaugirard - PARIS
M. René HERBST	4, rue Chateaubriand - PARIS (8°)
M. SANDBERG	Gemeente Musea - Paulus Potterstraat I3 AMSTERDAM
M. Georges Henri RIVIERE	Musée des Traditions Populaires - Palais de Chaillot - Place du Trocadéro PARIS (I6°)
M. Georges SALLES	Directeur des Musées de France - Musée du Louvre - Cour du Carrousel - PARIS (I°)
M. SCHAWINSKY	3I Washington Square - Pent House - NEW YORK 11, N.Y.
M. Pierre JEANNERET	Architect Senior - to Government, Punjab - Capital Project - CHANDIGARH - Indes
~~[illegible]AR~~	~~22 Willingdon Crescent - NEW DELHI - Indes~~
Mr J.R.D. TATA	Bombay H ouse Port, Bombay - Indes
Mr BHABHA	Tata Institute of Fundamental Research Apollo Pier Road - BOMBAY - Indes
M. Francisco MATARAZZO SOBRINHO	Museu de Arte Moderna - Rua 7 de Abril 230 - SAO PAULO - Brésil
M. Amancio WILLIAMS	Carlos Pellegrini I248 - BUENOS AIRES
M. Michel BATAILLE	I55, Boulevard Haussmann - PARIS
Mr P. MODY, Architect	I, Charmichael Road - BOMBAY - Indes
Organisation VOYAGENCE	3I, La Canebière - MARSEILLE (B.du R.)
Mme Charlotte PERRIAND	Air France - 202 Nikkatsu Building - TOKIO - Japon
Mme Carla MARZOLI La Bibliofila - Via Manzoni 2? Milano	

67.



- 5 -

M. MARANI (Gabriel Serrano / Hernando Camargo)	Apartado Nacional / 3088 - BOGOTA Colombie
M. SCHEFFER	Musée de l'Homme - Palais de Chaillot Pl. du Trocadéro - Paris (I6º)
M. Gabriel DESSUS	14, rue Nungesser & Coli - PARIS (I6º)
M. DIAZ	Ambassade du Brésil - 45 avenue Montaigne - Paris (8º)
M. GIAUME	24, rue Nungesser et Coli - Paris I6º
M. DELHAYE	9, rue du Clou dans le Fer - REIMS Marne
M. ALAZARD	3, rue du Rhin - PARIS (I9º)
M. SAVINA	"Art Celtique" - TREGUIER (C. du N.)
M. et Mme Paul DUCRET	92, rue de la Pompe - PARIS (I6º)
M. Eduardo ZULETA ANGEL	Embassador of Columbia in the United States - WASHINGTON, D.C. (U.S.A.)
Mrs HARRIS	Hôtel Lutetia - 43 Bd. Raspail - PARIS (6º)
Son Excellence Mr Douglas DILLON	Ambassadeur des Etats Unis - 2 avenue Gabriel - PARIS (8º)
Miss Dorothy SPEYER	Attachée Culturelle - Section des Relations Culturelles de l'Ambassade des Etats Unis - 4I rue du Faub. St-Honoré - PARIS (8º)
M. Gaston WALTER	
M. Lucien SCHWOB	LA CHAUX-de-FONDS (Suisse)
M. Marcel LEVAILLANT	LA-CHAUX-DE-FONDS (Suisse)
Mr KNOLL	575 Madison Avenue - NEW YORK, N.Y.
M. Junzo SAKAKURA	6 Akasaka-hinokicho - Minatoku - TOKIO
M. MAEGHT	Galerie Maeght - I3, rue de Téhéran PARIS
Mr Herman MILLER	20 West 55th Street - NEW YORK I9 N.Y.
Mr George NELSON	Twenty West Fifty-fifth Street - NEW YORK I9, N.Y.
M. SHOEBERG	Association Française d'Action Artistique - Ministère des Affaires Etrangères et du Ministère de l'Education Nationale - I03, rue de l'Université - PARIS (7º)

...

68.

- 6 -

MM. LIENARD	4, rue du Dr. Blanche - PARIS (I6º)
Mrs Jane DREW	Fry, Drew & Partners - 63 Glocouster Place - LONDON, W.I
M. Charles BARBERIS	8I, Cours Napoléon - AJACCIO - Corse
M. J.J. HONEGGER	Sous-Bois - Conches-GENEVE - Suisse
M. E.N. ROGERS	Via dei Chiostri 2, MILANO - Italie
Melle Minette de SILVA	St George - Kandy - Ceylon
M. Alvar AALTO	Munkkiniemi Riihitie IO, HELSINKI
Dr. NEVILLE	VEVEY - Suisse
M. Léon BOPP	36, Chemin de Grange Canal - GENEVE Suisse
M. Pierre FAUCHEUX	I5, rue Servandoni - PARIS (6º)
M. TAMBUTE	Cercle d'Etudes Architecturales - 7I rue du Cherche Midi - PARIS (6º)
Mr WOODS	
M. Georges CANDILIS	Atbat Afrique - 228 Bd. de la Gare - CASABLANCA - Maroc
Mme Josephine BAKER	c/o Mme de Gielgud - 67, Bd. Lannes - PARIS (I6º)
M. DALLOZ	IO, rue des Beaux Arts - PARIS (6º)
Mme PARODI	I2, rue du Pré-aux-Clercs - PARIS (7º)
M. SONREL	27, rue d'Anjou - PARIS (8º)
M. Justino SERRALTA	Naga 588I (Carrasco) - MONTEVIDEO Uruguay
Mme G. VANIER	Ambassadrice du Canada - 72 av. Foch - PARIS (I6º)
Arq. Carlos LAZO	Casa del Arquitecto - Avenida Veracruz 24 - MEXICO, D.F.
Mr SCHIEWIND	Art Institute - CHICAGO, Ill.
Mme Louise GOLDWATER	I42 East I8th Street - NEW YORK, N.Y.
Mrs Mary CALLERY	I68 East 68th Street - NEW YORK, N.Y.
Mr Hyslop FRANCE	State College - PHILADELPHIA, Pa - U.S.A.
Mrs Maria JOHNSON	Longisland Locust Valley U.S.A.
Mr WITTENBORN	38 East 57th Street - NEW YORK -
Mr Stamo PAPADAKI	850 Seventh Avenue - NEW YORK I9, N.Y.
~~Mme [illegible]~~	
~~Mr William [illegible]~~	~~President of Webb & Knapp, Inc. - 383 Madison Avenue - NEW YORK 17, N.Y.~~
M. NERVI	Lungotevere - Arnaldo da Brescia 9 - ROMA - Italie

69.

67. Listado posibles susciptores, p. 4.
68. Listado posibles susciptores, p. 5.
69. Listado posibles susciptores, p. 6.

1.3.1 Las listas de posibles suscriptores publicadas recientemente en el libro *Le Corbusier Le Grand*

Son varias las lista que Le Corbusier realiza de los posibles suscriptores.[215] Una parte de los borradores se encuentran en los archivos de la Fondation Le Corbusier en París (FLC F2-20 362, 363, 364, 365, 486, 496), al igual que el modelo de la carta-circular que le envía a cada uno de ellos (FLC F2-20 299-300). Los originales de las listas definitivas han sido publicados recientemente en el libro titulado *Le Corbusier Le Grand 1887-1965,* editado por Jean-Louis Cohen con la colaboración de Tim Benton, las cuales no están referenciadas ni catalogadas dentro de los archivos de la FLC.[216]

En el libro *Le Corbusier Le Grand 1887-1965,* publican un listado de nueve páginas (figs. 64-72), en el que se encuentran una gran variedad de personajes de todos los campos y países: arquitectos, artistas, personajes provenientes de las elites del arte como directores de museos, institutos de arte, galerías, políticos, embajadores de distintos países, agregados culturales, amigos interesados en las artes y compañeros de trabajo en su Atelier.

Dentro del listado, es posible identificar un grupo de arquitectos de talla mundial como por ejemplo: Alvaar Alto, Jose Luis Sert, Walter Gropius, Paul Wiener, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Pierre-Luigi Nervi, Gio Ponti; o, historiadores como S. Giedion, quien en sus publicaciones, será un importante promotor de la obra de Le Corbusier.

En las listas también se encuentra figuras que trabajan en su Atelier o en algunos proyectos, como su primo y socio Pierre Jeaneret, Charlot Perriand, Junzo Sakacura y Kunio Mayekawa con quienes trabaja principalmente en el proyecto para el Museo de Tokio en Japón. Otros nombres reconocidos serán algunos clientes o amigo cercanos a su vida laboral y personal como: André Jaoul cliente de las casas Jaoul, Pedro Currutchet dueño de la Casa Currutchet en Argentina, Boesiger y Girsberger con quienes publica y produce los volúmenes de la *Œuvre complète*, la cantante Josephine Baker a quién admira profundamente y con quien mantendrá una profunda relación personal, Jane Drew con quién trabaja en los proyectos en la India y con quien también mantendrá una estrecha relación personal, Raoul La Roche para quién diseña y construye una de sus reconocidas casas de los años veinte, conocida como la Villa Roche en París, donde hoy en día se encuentra la Fondation Le Corbusier, el escultor italiano Costantino Nivola, con quien desarrolla una importante relación de amistad, trabajo e investigación sobre la escultura, principalmente en el periodo de la posguerra de la Segunda Guerra Mundial,[217] el fotógrafo Lucien Hervé quién es, tal vez de las figuras que a lo largo de la vida de Le Corbusier, logra revelar y comprender a través de su fotografía el trasfondo poético tanto de su obra, como de la figura y el espíritu del arquitecto inmerso detrás de su obra.[218] Maurice Jornod, con quien publica su libro *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente* en 1960 y quien en conjunto con Naïma Jarnod, publican con Skira en el 2005, la compilación más importante de su obra pictórica, en un libro titulado: *Le Corbusier: Catalogue Raisonne de l'œuvre Peint* (2 volúmenes). Estos dos volúmenes, aunque no son publicados por el propio Le Corbusier, pueden ser catalogado como la *obra completa* de su producción pictórica.[219]

En estas listas también se encuentra un grupo importante de reconocidas personalidades relacionados con en el mundo del arte o de la política como Louis Carré y Jean Cassou por sus galerías en París y la continua y cercana relación con Le Corbusier a lo largo de su vida en París; Roland Penrose del Institute of Contemporary Art en Londres, John Rothenstein Conservateur-en Chef de la Tate Gallery de Londres, Mme. Vienne del Musée National d'Art Moderne en París, James Plaut del Institute of Modern Art en Boston, M. Carneiro de la UNESCO, Claudis Petit Ministro de la Reconstrucción de Francia, George Henri Riviere del Musée des Traditions Populaires – Palace de Caillot y Palace de Trocadero en París, George Salis Director de los Museos de Francia – Musée du Louvre, Francisco Matarazzo del Museo de Arte Moderno en Sao Pablo en Brasil, Mr. Douglas Dillon Embajador de Los Estados Unidos en París y Dorothy Speyer encargada de la Sección de Relaciones Culturales de la Embajada, M. Shoeberg de la Association Française d'Action Artistique y Ministère des Affaires Etrangères et du Ministère de l'Education Nationale en París, Mme G. Vanier Embajadora de Canada en París, Mr Schneewind del Art Institute de Chicago, Darly Lindsay Directora del Museo de Melbourne en Australia y Henri Bonnet Embajador de Francia en Los Estados Unidos entre otros.

---

una casa poética", 2006, op. cit., p. 11.

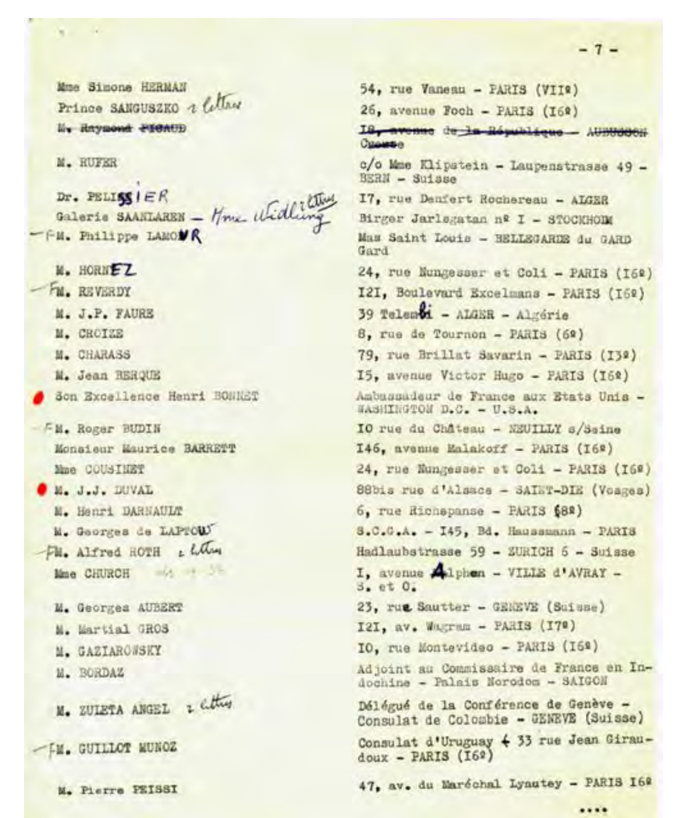
215 FLC F2-20 362, 363, 364, 365, 486, 496

216 COHEN, Jean-Louis y BENTON, Tim, *Le Corbusier Le Grand 1887-1965*, Phaidon, New York 2008, p. 622.

217 Ver: MAMELI, Maddalena, *Le Corbusier e Costantino Nivola. New York 1946-1953*, Nuova Serie di Architettura Franco Angeli, Milano 2012.

218 Ver: SERIGLIO, Jaques, *Le Corbusier & Lucien Hervé: The Architect and the Photographer , a Dialogue*, Thames & Hudson, London 2011.

219 Ver: JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tommes I et II, Skira, Milan 2005.


- 7 -

Mme Simone HERMAN	54, rue Vaneau - PARIS (VIIº)
Prince SANGUSZKO 1 lettre	26, avenue Foch - PARIS (I6º)
~~M. Raymond PICAUD~~	~~I8, avenue de la République - AUBUSSON Creuse~~
M. RUFER	c/o Mme Klipstein - Laupenstrasse 49 - BERN - Suisse
Dr. PELISSIER	I7, rue Denfert Rochereau - ALGER
Galerie SAANLAREN - Mme Widling lettre	Birger Jarlsgatan nº I - STOCKHOLM
M. Philippe LAMOUR	Mas Saint Louis - BELLEGARDE du GARD Gard
M. HORNEZ	24, rue Nungesser et Coli - PARIS (I6º)
M. REVERDY	I2I, Boulevard Excelmans - PARIS (I6º)
M. J.P. FAURE	39 Telemli - ALGER - Algérie
M. CROIZE	8, rue de Tournon - PARIS (6º)
M. CHARASS	79, rue Brillat Savarin - PARIS (I3º)
M. Jean BERQUE	I5, avenue Victor Hugo - PARIS (I6º)
Son Excellence Henri BONNET	Ambassadeur de France aux Etats Unis - WASHINGTON D.C. - U.S.A.
M. Roger BUDIN	IO rue du Château - NEUILLY s/Seine
Monsieur Maurice BARRETT	I46, avenue Malakoff - PARIS (I6º)
Mme COUSINET	24, rue Nungesser et Coli - PARIS (I6º)
M. J.J. DUVAL	88bis rue d'Alsace - SAINT-DIE (Vosges)
M. Henri DARNAULT	6, rue Richepanse - PARIS (8º)
M. Georges de LAPTOUS	S.C.G.A. - I45, Bd. Haussmann - PARIS
M. Alfred ROTH 2 lettres	Hadlaubstrasse 59 - ZURICH 6 - Suisse
Mme CHURCH	I, avenue Alphen - VILLE d'AVRAY - S. et O.
M. Georges AUBERT	23, rue Sautter - GENEVE (Suisse)
M. Martial GROS	I2I, av. Wagram - PARIS (I7º)
M. GAZIAROWSKY	IO, rue Montevideo - PARIS (I6º)
M. BORDAZ	Adjoint au Commissaire de France en Indochine - Palais Norodom - SAIGON
M. ZULETA ANGEL 2 lettres	Délégué de la Conférence de Genève - Consulat de Colombie - GENEVE (Suisse)
M. GUILLOT MUNOZ	Consulat d'Uruguay 4 33 rue Jean Giraudoux - PARIS (I6º)
M. Pierre PEISSI	47, av. du Maréchal Lyautey - PARIS I6º

....

70.

- 8 -

M. MALVAUX	Direct. de l'Ecole Nationale des Arts Appliqués de Bourges - BOURGES (Cher)
M. Johan BALAY	4bis rue du 4 Septembre - St-Etienne (Loire)
M. PLEVEN	59, Bd. Beauséjour - PARIS (I6º)
M. POUVREAU	Moulin à Vent - FOURQUEUX (S.&.O.)
M. Albert DUBOIS M. Péclot DUBOIS, Architecte	c/o M. Boesiger - Limmatquai I6 - ZURICH I Suisse
M. Ernest GUTWILER	9, Bd. Malesherbes - PARIS
Dr SPEISER-LA ROCHE	Professeur à l'Université de Bâle - Sevogelstrasse 60 - BALE - Suisse
M. Marcel SIGISMOND	3, rue Robert Estienne - PARIS (8º)
Dr Ernest SPEISER	Brown-Beveri - BADEN - Suisse
M. WARCHAVCHIK	c/o M. Matarazzo Sobrinho - Museu de Arte Moderna - Rua 7 de Abril 230, SAO PAULO
M. Charles A. HOFER	Avenue Rio Branco 277 - S - I002 - Edificio Sao Borja - RIO DE JANEIRO
Dr Pedro CURRUTCHET	c/o Mme Curatelle-Manès - Malabia 2765 p.b. "A" - BUENOS AIRES
M. DUBUISSON, Architecte	11bis, rue Schoelcher - PARIS (I4º)
Mme Brigitte LIMAGE	I4, rue Pelouze - PARIS (8º)
M. Jose WEISSBERGER	Palace - MADRID - Espagne
M. Fernando MARTINEZ	Apartado aerio 4.I60 - BOGOTA - Colombie

Liste communiquée par Mr Gropius le 20.9.1954

Edgar KAUFMANN	Jr Museum of Modern Art - 5Ist Street - NEW YORK - U.S.A.
WIDENER LIBRARY, H	Harvard University - CAMBRIDGE, Mass. U.S.A.
Prof. John COOLIDGE	Director Fogg Museum, Harvard University, CAMBRIDGE, Mass. U.S.A.
Prof. John BURCHARD	Dean of Humanities, Institute of Technology CAMBRIDGE, Mass. U.S.A.

...

71.

- 9 -

Dr C.H. Van der LEEUW	Buurtweg 8I, WASSENAAR - Hollande
Sr Fernando BELAUNDE	Inca Ripa 100, LIMA - Pérou
Mr Samuel A. MARX	333 North Michigan Avenue, CHICAGO II, Ill.
Mr Robert H. Mc CORMICK	Jr. Managing Agent - 860 Lake Shore Drive - CHICAGO, Ill.
Daryl LINDSAY	Director, Museum of Melbourne - FRANKSTON near Melbourne - AUSTRALIA
M. A. JESEL	I6, rue Mozart - STRASBOURG (Bas-Rhin)
M.E. DUHART	xxx J. Miguel de La Barra 536 - SANTIAGO de Chile
M. Jean-Pierre AUMONT	5 Avenue Delille - RUEIL-MALMAISON (S.&.O.)
M. Gaston BONHEUR	PARIS-MATCH - 5I rue Pierre Charron - PARIS (8º)
Mr Ernest WEISSMANN	c/o Mr Jose-Luis SERT - 9 East 59th Street - NEW YORK 22, N.Y. - U.S.A.
et M. Gonzales GARANO M. OCAMPO VICTORIA	c/o M. CURATELLE-MANES - Malabia 2765 - p.b. "A" - BUENOS AIRES
M. Lucio COSTA	Servica do Patrimonio Historico e Artistico Ministerio da Educaçao e Saude - RIO DE JANEIRO - Brésil

atelier de Chandigarh

40 - Steinberg

72.

70. Listado posibles susciptores, p. 7.
71. Listado posibles susciptores, p. 8.
72. Listado posibles susciptores, p. 9.

Estos listados demuestran que Le Corbusier busca que esta obra llegue a todas partes del mundo, en todos los continentes y principalmente a los más importantes museos y sus archivos.

Además de los ya nombrados, aparecen también más figuras de otros países: del Asía, hay circulares que llegan a personalidades en el Japón o en la India; en África se encuentran direcciones en Argel; en América, a figuras reconocidas de países como Brasil, Colombia, Uruguay, Argentina, Chile, México, Canadá, y principalmente de los Estados Unidos, lo cual no deja de llamar la atención: ¿por qué de repente ese interés en Los Estados Unidos?

En la lista de las personas en Los Estados Unidos, hay un grupo que Le Corbusier afirma que deben ser contactados por Gropius,[220] quien desde hace años reside en este país, y quien por muchos años fue decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Harvard. Los contactos a los que se refiere son: Edgar Kaufman del Museum of Modern Art en Nueva York, Widener Library en la Universidad de Harvard en Cambridge, Mass., el Profesor John Coolidge Director del Fogg Museum en La Universidad de Harvard y el Profesor John Burchard Decano de Humanidades del Massachusetts Institute of Technology en Cambridge.

Otro de los grupos importantes por cantidad, es el número de arquitectos y políticos colombianos que aparecen en esta lista, con los que se relaciona durante el proyecto para el Plan de Bogotá[221] en el que trabaja paralelamente a la realización del Poema. Dentro de este grupo están: los arquitectos Fernando Martínez Sanabria, Gabriel Serrano, Germán Samper y Hernando Camargo. Del mundo de la política están figuras como Eduardo Zuleta Ángel, Embajador de Colombia en Los Estados Unidos, a quien conoce en sus viajes a Nueva York en la época de la realización del proyecto para la ONU, y con quien establece una estrecha relación: como consecuencia de esta amistad resulta la propuesta para realiza el Plan de Bogotá en conjunto con los arquitectos Sert y Wiener.[222] Y la última figura colombiana que aparece en esta lista es el señor Zuleta Ángel, a quien identifica como Délégué de la Conférence de Genève del Consulado de Colombia en Suiza.

Los listados están conformado por 9 páginas numeradas y 212 nombres, de los cuales hay 4 tachados (uno en la p. 4, dos nombres en la p. 6 y uno en la p. 7), y 5 nombres adheridos a mano. El listado está titulado *« Souscription au Poème de l'angle droit »*.[223] Las listas están organizadas en tres columnas: la primera contiene los nombres, después deja un espacio para hacer anotaciones frente al nombre (en la p.1 este espacio lo define con una línea punteada) y en la tercera columna, escribe las direcciones donde deben ser enviadas las cartas de suscripción. Sobre el costado izquierdo de los nombres, hay algunos señalados con un punto de marcador rojo. Frente a los nombres, hay dos tipos de anotaciones: en algunos casos escribe con bolígrafo rosa *« oui »* lo cual presupone que son aquellas personas que contestan afirmativamente a la suscripción, y la otra anotación, es realizada con bolígrafo negro, en las que escribe *« 2 lettres »*, para aquellos posibles suscriptores a los que ha hecho más de un envío de la carta-circular, pero que aún no han contestado. Las demás anotaciones son, en algunos casos, correcciones de nombres o de direcciones de envío.

220 Ver p. 8 del listado definitivo, publicado en: COHEN, Jean-Louis y BENTON, Tim, *Le Corbusier Le Grand 1887-1965,* 2008, op. cit., p. 622.

221 Ver p. 8 del listado definitivo, publicado en: Ibídem.

222 Sobre el Plan de Bogotá ver: LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 42; y, A.A.V.V., *Le Corbusier en Bogotá 1047-1951*, Universidad de los Antes y Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá 2010.

223 Ver p. 1 del listado definitivo, publicado en: COHEN, Jean-Louis y BENTON, Tim, *Le Corbusier Le Grand 1887-1965,* 2008, op. cit., p. 622.

PERSONNES à qui vous avez donné
le POEME DE L'ANGLE DROIT

Mme LE CORBUSIER
Mme JEANNERET PERRET
Mme TJADER HARRIS
Mrs Lily Van AMERINGEN
Miss Minnette de SILVA
Mrs Helena SIMKHOVITCH
Mme E. PETIT
M. WOGENSCKY
Mrs Jane B. DREW
Jeanne
M. LE LIONNAIS
M. TROUIN
Barbara JOSEPH
Herbert READ
Blaise CENDRARS
MALRAUX
CAMUS
Dr HENDERMEYER
Brigitte LIMAGE

73.

1ère Fournée

PERSONNES à qui vous avez donné
le POEME DE L'ANGLE DROIT

Mme LE CORBUSIER
Mme JEANNERET PERRET
Mme TJADER HARRIS
Mrs Lily Van AMERINGEN
Miss Minnette de SILVA
Mrs Helena SIMKHOVITCH
Mme E. PETIT
M. WOGENSCKY
Mrs Jane B. DREW
Jeanne
M. LE LIONNAIS

74.

2ème Fournée

Personnes à qui envoyer le "Poème de l'Angle Droit"

TROUIN
Charlotte PERRIAND
Barbara JOSEPH
Herbert READ
Blaise CENDRARS
MALRAUX
CAMUS
Dr HINDERMEYER
Brigitte LIMAGE
Carla MARZOLI

75.

73. FLC F2-20-362. Listado de suscriptores.
74. FLC F2-20-363. Listado de suscriptores.
75. FLC F2-20-364. Listado de suscriptores.

1.3.2 Los listados de la Fondation Le Corbusier

Las listas que se encuentran en la Fondation Le Corbusier están divididas en varios archivos (figs.73-77). La primera, (FLC F2-20 362) está titulada: *« PERSONNES à qui vous avez donné Le "POEME DE L'ANGLE DROIT" ».* En esta primera lista se encuentran 19 nombres dentro los cuales hay algunos que no están inscritos en el listado de las 9 páginas publicado por Cohen y Benton. Algunos de estos nombres son también personas que hacen parte de su vida personal como su esposa, a la que se refiere como Mme. Le Corbusier, su madre Mme. Jeanneret Perret, Mme. Tjader Harris, Mrs. Lily Van Ameringen, Miss Minnette de SILVA, Mrs. Helena Simkhovitch, Mme. E. Petit, M. Wogensky, Mrs. Jane B. Drew (quien aparece repetida en las dos listas), otro nombre al que se refiere simplemente como Jeanne, M. Le Lionnais, M. Trouin, Barbara Joseph, Herbert Read, Blaise Cendrars, Malraux, Camus , Dr. Hendermeyer y Brigitte Limage.[224]

El siguiente listado (FLC F2-20 363) lo identifica con una anotación en la parte superior que dice: *« 1ere Fournée (?) ».* En este aparecen solamente 11 nombres de los cuales el último está tachado, que es el de M. Le Lionnais. El título y los nombres son repetidos del listado anterior, sin embrago en este escribe a mano, frente a los nombres, una anotación que dice: *« 1 Fournée (?)»* y reafirma que son 10, con una anotación a mano sobre el costado derecho de la página.[225]

El tercer listado (FLC F2-20 364), lo define como *« 2ere Fournée (?) »* y en este aparecen 12 nombres, algunos repetidos del primer listado, otros nuevos como por ejemplo Charlot Perriend o Carla Marzoli. Sobre el costado izquierdo de cada nombre escribe a mano un F y tacha algunos de los nombres con una X haciendo referencia a los que ya han sido entregados. En este caso reafirma que son 9 con una anotación a mano sobre el lado derecho de la página.[226] En el siguiente listado (FLC F2-20 365), repite 10 nombres y tacha una vez más a Le Lionnais. Al igual que en el listado anterior, el único nombre que no tiene la F escrita es el de Charlot Perriand. En este listado no escribe ninguna anotación adicional a mano.[227]

224 FLC F2-20 362.

225 FLC F2-20 363.

226 FLC F2-20 364.

227 FLC F2-20 365.

Otro tipo de lista aparece catalogada como (FLC F2-20 486) la cual titula: *« Liste à communiquer à M. ROBINOT pour l'expédition à l'étranger de 6 exemplaires de "POEME DE l'ANGLE DROIT" ».* En este listado escribe 7 nombres, cada uno con su dirección, de los cuales la mayor parte van para países distintos; algunos para USA, India, Inglaterra y Suiza. Los nombres que aparecen son: Madame Jeanneret Perret Le Lac – Route de Lavaux – Vevey (Suisse), Madame Tjader Harris Vikingsborg – Darien – Connecticut (U.S.A.), Mrs Lily Van Ameringen 155 East 22nd Street – New York 10, N.Y. (U.S.A.), Miss Minnette de SILVA – The Studio of Modern Architecture - St Georges - Kandy – Ceylon (India), Mrs Helena Simkhovitch 48 West 10th Street – New York 11, N.Y. (U.S.A.), Mrs Jane B. Drew 63 Gloucester Place – London W.1 – England, y Mme E. Petit – 2 Av. du Général de Gaulle La Garenne (Siene).[228] En este listado también escribe a mano *« 1ere Fournée ».*[229]

El siguiente listado (FLC F2-20 496) pareciera, un resumen del listado de 9 páginas en los que reafirma quienes ya han respondido confirmando la suscripción. Esta lista la titula: *« Souscriptions "Poème de l'angle droit" »* y está compuesta por 32 nombres, dentro de los cuales aparecen algunos nuevos como el de Doshi con quien trabaja en los proyectos en la India, y quien en este caso, encabeza la lista. Doshi es el único que frente a su nombre tiene una nota explicativa que dice: *« Talati lui a acheté le 20.3.56 un exemplaire avec remise de 33% ».* [230] Este listado es el único fechado en el que Le Corbusier escribe: *«Liste communiquée au Janvier 1954. »* [231]

Estos listados, tanto los definitivos como los borradores que se encuentran en los archivos de la Fondation Le Corbuiser, generan dos interrogantes: el primero es, ¿por qué el interés en América, si por decisión propia, después de la segunda Guerra Mundial, él es uno de los personajes que decide quedarse en Europa y trabajar por la reconstrucción? Y el segundo, ¿por qué la importancia de dejar esta obra hermética que contiene el valor fundamental de su obra en políticos, agregados culturales o museos de otros países y no solo en las personas cercanas y activas en el mundo de la arquitectura?

Una posible respuesta a estas preguntas es, que esta obra, más allá de ser un manifiesto o una síntesis de su obra, pareciera ser más, un mensaje en una botella, que busca revelar una verdad o un mensaje, no a sus conetmpo-

228 Estos son los nombre y las direcciones tal cual aparecen en la lista. Ver: FLC F2-20 486.

229 FLC F2-20 486.

230 FLC F2-20 496.

231 FLC F2-20 496.

F2 20 365
F2 ~~09~~

Personnes à qui envoyer le "Poème de l'Angle Droit"

~~[illegible]IS~~
F TROUIN
Charlotte PERRIAND
F Barbara JOSEPH
ROUSSANNE
F Herbert READ
F Blaise SANDRARS CENDRARS
F MALRAUX
F CAMUS
F [illegible]
F Dr HINDERMEYER

76.

20 496

Souscriptions "Poème de l'Angle Droit"

Doshi(Talati lui a acheté le 20.3.56 un exemplaire avec remise de 33 %

Mme Frieda Klipstein
Jean-Jacques Duval
Prouvost (Roubaix)
Jardot
décédé André Claude
Claudius Petit
Marcel Levaillant
Mme Germaine Ducret
Gérard Philipe
Pierre Sonrel
Mrs P. SHulman
Luigi Nervi
Fibriver
Gutzwiller
Léon Stynen
Prof. Speiser
Henri Bonnet, Ambassadeur
Mrs Jane Drew
Mr E.C. Gregory
Jose Luis Sert
Bernard H. Zehrfuss
Paul Lester Wiener
J.R.D. Tata
Marani
Gabriel Serrano
Hernando Camargo
E. Speiser (Baden)
de Montmollin
Gabriel Chereau
Raoul La Roche
Drexler (?)

Liste communiquée en Juin 1954

77.

F2 20 486

1ère Fourrier

Liste à communiquer à M. ROBINOT pour l'expédition à l'étranger de 6 exemplaires du "POEME DE L'ANGLE DROIT". -

Madame JEANNERET PERRET
Le Lac - Route de Lavaux - VEVEY (Suisse)

Madame TJADER HARRIS
Vikingsborg - DARIEN - Connecticut (U.S.A.)

Mrs Lily Van AMERINGEN
155 East 22nd Street - NEW YORK 10, N.Y. (U.S.A.)

Miss Minnette de SILVA - The Studio of Modern Architecture -
St Georges - Kandy - CEYLON (India)

Mrs Helena SIMKHOVITCH
48 West 10th Street - NEW YORK 11, N.Y. (U.S.A.)

Mrs Jane B. DREW
63 Gloucester Place - LONDON W.1 - England

Mme E. PETIT - 2 Av. du Général de Gaulle
LA GARENNE (Seine)

78.

76. FLC F2-20-365. Listado de suscriptores.
77. FLC F2-20-496. Listado de suscriptores.
78. FLC F2-20-486 Listado de suscriptores.



F2 20 429
U3 20

ASSEMBLÉE NATIONALE

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
LIBERTÉ - ÉGALITÉ - FRATERNITÉ

HS

PARIS, LE 11 Mai 1954

Mon cher Ami,

J'ai renvoyé aussitôt aux éditions "VERVE" le bulletin de souscription pour la publication que vous avez préparée.

Avez-vous envoyé cela à M. Prouvost, des C.I.L de Roubaix, 154 rue de Cartigny (Roubaix) ?

Je vous indique également quelques noms et adresses de personnes qui sont susceptibles de s'intéresser à votre oeuvre :

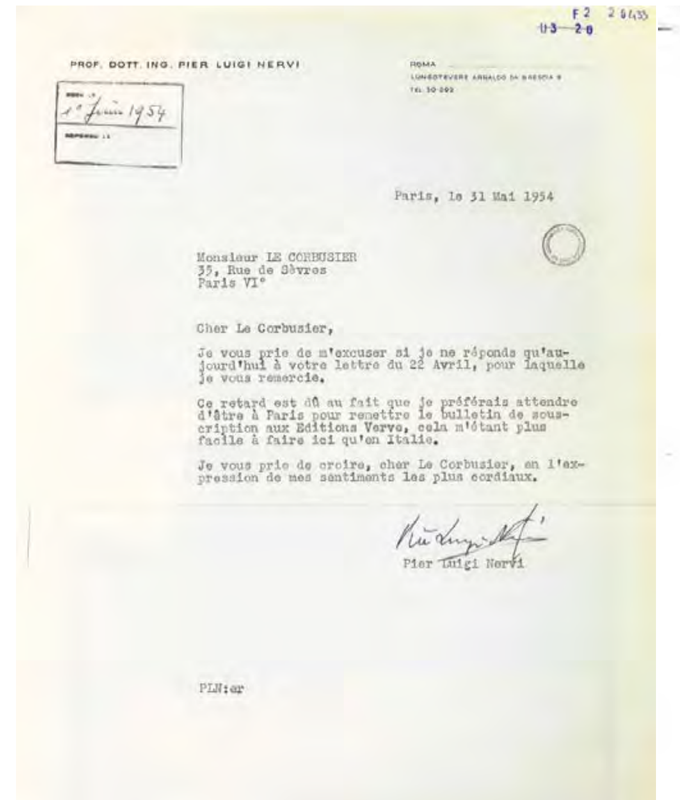
M. Pouvreau (du C.N.I.T.) Moulin à Vent - à Fourqueux (S & O);
M. Malvaux, Directeur de l'Ecole Nationale des Arts Appliqués de Bourges ;
M. Johan Balšy, qui crée les plus beaux tissus de notre époque, - 4 bis rue du 4 Septembre (St-Etienne);
Miss Speyer - Attachée Culturelle - Ambassade des U.S.A. 41 rue du Faubourg St-Honoré ;
M. Pleven, adresse personnelle : 59 Bd Beauséjour Paris 16ème.

Je vous prie de croire, mon cher Ami, en mes sentiments les meilleurs et les plus cordiaux.

Eugène Claudius Petit

Monsieur LE CORBUSIER
24, rue Nungesser et Coli
PARIS 16ème

79.



F2 20 433
U3 20

PROF. DOTT. ING. PIER LUIGI NERVI

ROMA
LUNGOTEVERE ARNALDO DA BRESCIA 9
TEL 30-092

1er Juin 1954

Paris, le 31 Mai 1954

Monsieur LE CORBUSIER
35, Rue de Sèvres
Paris VI°

Cher Le Corbusier,

Je vous prie de m'excuser si je ne réponds qu'aujourd'hui à votre lettre du 22 Avril, pour laquelle je vous remercie.

Ce retard est dû au fait que je préférais attendre d'être à Paris pour remettre le bulletin de souscription aux Editions Verve, cela m'étant plus facile à faire ici qu'en Italie.

Je vous prie de croire, cher Le Corbusier, en l'expression de mes sentiments les plus cordiaux.

Pier Luigi Nervi

PLN:er

80.

F2 20 494

Paris, le 23 Novembre 1963

Mademoiselle Claude MOSER
2, rue d'Argent
B I E N N E
Suisse

Mademoiselle,

J'ai reçu votre lettre du 13 novembre 1963.

"Le Poème de l'Angle Droit" est introuvable. Il vaut 700.000 anciens francs pour celui qui le trouve. Mais je sais que l'on prépare une édition petit format très soignée (Editions Forces Vives, 130 rue du Faubourg Saint Denis, Paris, 10ème. Tél. : NORd 50-13. Directeur, M. Jean PETIT).

Veuillez agréer, Mademoiselle, l'expression de mes meilleurs sentiments.

LE CORBUSIER

81.

ráneos directamente, sino a investigadores por venir, en todos los continentes. Pareciera que la intención es más, que esta obra sea parte de los archivos importantes de la humanidad, y no un libro de la época.

Aunque estas respuestas, son posibles conjeturas de esta investigación ya que no existe un archivo donde se puedan verificar estas afirmaciones, igualmente abren camino a reflexiones sobre el posible propósito de una obra como el Poema.

79. FLC F2-20-429. Carta de respuesta Eugène Claudis Petit a Le Corbusier.

80. FLC F2-20-433. Carta de respuesta Pier Luigi Nervi a Le Corbusier.

81. FLC F2-20-494. Carta de Le Corbusier a Claude Moser sobre la imposibilidad de conseguir el Poema en 1963.

20 495

Paris, le 15 Janvier 1964

Monsieur G. GUTEKUNST
Bureau d'Architecture
108, Rue des Eaux-Vives
G E N E V E

Monsieur,

M. Le Corbusier me charge de vous accuser réception de votre lettre du 7 janvier 1964 lui demandant où vous pourriez vous procurer son "Poème de l'Angle Droit".

M. Le Corbusier n'a plus d'exemplaire disponible de cet ouvrage qui est totalement épuisé. Il vous conseille de vous adresser directement à l'Editeur : M. TERIADE, Les Editions Verves, 4 rue Férou, Paris, 6e. Tél. : DANton 77-05.

Veuillez agréer, Monsieur, mes salutations distinguées.

la Secrétaire

82.

~~43~~ ~~20~~ 482

Paris, le 10 Janvier 1956

Monsieur TERIADE
4, rue Férou
P A R I S (6e)

Monsieur,

M. Le Corbusier m'a chargée de vous signaler de toute urgence que M. NEOGY, Directeur du Musée Municipal d'Ahmedabad est désireux de se procurer le "Poème de l'Angle Droit". Auriez-vous l'obligeance de lui envoyer vos prospectus.

Voici l'adresse de :
Mr Prithwish NEOGY
Director
Municipal Museum
Municipal Corporation
AHMEDABAD, India

Vous remerciant par avance,

Veuillez agréer, Monsieur, mes salutations distinguées.

La Secrétaire

83.

F2 20 483

4, RUE FÉROU
PARIS-VIe

VERVE

REVUE ARTISTIQUE & LITTÉRAIRE

Tél. DAN. 77-05
C. C. Postal 2189-95

Remis le 10 Janvier 1956

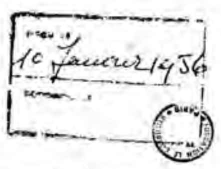
à Monsieur LE CORBUSIER

38 Exemplaires "POEME DE L'ANGLE DROIT"

N°S 90 à 99	(10 EX)
N°s 210 à 219	(10 EX)
N°S 230 à 235	(5 EX)
N°S 30-31-34-35-38-39-	(6 EX)
N°S 21-22-24-26-28	(5 EX)
N°S 130 - 135 -	(2 EX)
TOTAL	38 EX.

12 ALBUMS N°S 17-18-19-20-23-24-38-39-40-54-55-56-

6 EX chiffres romains N° VIII - N°IX - N° X - N°XVI- XVII - XVIII 6



S.A.R.L. au Capital de ... de Francs — R. C. Seine 175.220 B — R. P. 4421 Seine C. A.

84.

82. FLC F2-20-495. Carta de la Secrétaire de Le Corbusier a Monsieur G. Guteeunst en la que le afirma que se han agotado los ejemplares del Poema en 1964.

83. FLC F2-20-482. Carta de la Secrétaire de Le Corbusier a Tériade para pedir un ejmeplar del Poema para el Musée Municipal d'Ahmedabad en 1956.

84. FLC F2-20-483. Remisa de ejemplares enviados por VERVE a Le Corbusier en 1956.

F2 20

2ème Fourneé

Paris, le 25 Janvier 1956 484

Monsieur ROBINOT
9, rue Sédillot
PARIS (7e)

Monsieur,

M. Le Corbusier m'a chargée de vous demander d'expédier le plus rapidement possible trois exemplaires du "Poème de l'Angle Droit" à :

Mr Herbert READ
Stonegrave House - STONEGRAVE, York
Angleterre

Miss Barbara JOSEPH
116 East 31 Street - NEW YORK City, USA

M. Edouard TROUIN
Plan d'Aups
Ste Baume, par St Zacharie
(Var)

Veuillez agréer, Monsieur, mes salutations distinguées.

La Secrétaire

P.S. Je joins 3 feuilles écrites de la main de M. Le Corbusier, destinées à être insérées dans chacun des volumes, et qui éviteront les ennuis de douane.

85.

F2 20 485

EMBALLAGE - TRANSPORT D'OBJETS D'ART

MAURICE ROBINOT

R. M. Seine — 84.471 —

9, Rue Sédillot - PARIS (7e)

Téléphone INV. 53-80

RÉFÉRENCE E Paris, le 29 Nov. 1955

M Atelier Le Corbusier
35 rue de Sèvres
Paris

Veuillez avoir l'obligeance de { *remettre au* / ~~*recevoir du*~~ } *porteur les marchandises ci-dessous.*

NOMBRE	MARCHANDISE	DESTINATION ~~OU PROVENANCE~~
6	grands livres	Emballage

Veuillez agréer, Messieurs mes sincères salutations.

NOTA. — Les marchandises voyagent aux risques et périls de leur propriétaire. La Maison se charge de couvrir une assurance tous risques au nom des Clients, à la seule condition que ces derniers nous en donnent l'ordre par écrit et répété à chaque expédition ou transport. La responsabilité de la maison est limitée à celle des Cies d'Assurances ayant couvert les sinistres.

86.

F2 20 489

Paris, le 20 Mai 1958

Monsieur Maurice BESSET
Directeur de l'Institut Français
INNSBRUCK
Karl Kapferer-Strasse 3
Autriche



Cher Monsieur Besset,

J'ai votre lettre du 16 mai me parlant du "Poème de l'Angle Droit".

Vous avez joint la traduction de Mme Sauter J'ai lu cette traduction; elle est très bien faite. Veuillez l'en remercier vivement.

Je suis très touché de l'amical dévouement que vous apportez à faire connaître mon oeuvre et, très particulièrement ici, le "Poème de l'Angle Droit" qui exprime pas mal de choses derrière une certaine obscurité du texte dressée comme une barrière.

Je viens de recevoir de Mourlot les premières épreuves d'une série de lithographies qu'il a mises en chantier. Permettez-moi de vous les offrir à vous et à Mme Sauter et d'y joindre une vieille gravure sur cuivre faite de ma main qui me sert de temps à autre à décerner un diplôme d'amitié réservé à ceux qui m'ont touché plus particulièrement.

Ce que vous faites dans votre "enclave des Relations Culturelles" est très louable car j'ai l'honneur, et le malheur, de n'être pas en principe ~~ne~~ personne~~s~~ grata dans les choses officielles ! Et malheureusement les officiels de Paris ignorent que l'opinion publique à l'extérieur (de leur bâtiment) est parfaitement ouverte à tout ce que l'on voudra bien lui donner de sincère.

Croyez, cher Monsieur Besset, à mes meilleurs sentiments.

LE CORBUSIER

87.

85. FLC F2-20-484. Carta de la Secrétaire de Le Corbusier a Monsieur Robinot para que expida 3 ejemplares del Poema para enviar a tres suscriptores en 1956.

86. FLC F2-20-485. Certificado de embajage de transporte de objetos de arte de Maurice Robinot, enviado al Atelier de Le Corbusier en 1955.

87. FLC F2-20-489. Carta de Le Corbusier a Maurice Besset sobre el Poema en 1958.



A paraître au Printemps 1955

POÈME DE L'ANGLE DROIT

PAR

LE CORBUSIER

Texte manuscrit. 20 lithographies originales en couleurs et 70 lithographies originales en noir. Format 42 × 32. 156 pages. Tirage 250 exemplaires sur Vélin d'Arches, numérotés et signés par l'artiste. Imprimeur Mourlot Frères.

En souscription jusqu'au 31 décembre 1954, le prix de cet ouvrage est de 35 000 francs payable à la souscription. Ce prix sera porté à 45.000 francs à la parution de l'ouvrage.

EDITIONS VERVE, 4, RUE FÉROU, PARIS VI - DAN. 77-05

Spécimen à grandeur, quart d'une lithographie de la 2me partie: «ESPRIT» (signalée par : B.A. ci-derrière sur la table graphique des matières.)

DEUX PAGES DE TITRES RÉDUITES AU VINGT-CINQUIÈME.

Pour faire suite aux grands livres manuscrits et illustrés par les artistes, tels que *Divertissement* de Rouault, *Jazz* de Matisse, *Le Cirque* de Léger, les Éditions Verve vont publier *Le Poème de l'Angle Droit* de Le Corbusier. Ce poème fut peint et écrit de 1948 à 1953. Le Corbusier, qui depuis plus de trente années a fréquenté les ateliers d'imprimeurs, applique ici ses connaissances à la réalisation d'un ouvrage de parfait artisan. L'expérience de sa vie remplit les lignes de ce livre : Le Corbusier, grand bâtisseur moderne, s'y découvre presque totalement, y exprime son choix — l'angle droit —, par le verbe et par l'image. Le Corbusier n'avait jamais rimé de sa vie. De même n'avait-il jamais appris à peindre, ni à construire. Il apporte ici son désir de découverte et de fraîcheur.

SPÉCIMEN D'UNE PAGE RÉDUITE AU QUART.

88. FLC F2-20-287. Folleto publicitario.

88.

1.4 1954, El folleto publicitario del Poema (FLC F2-20 287)

Así como Le Corbusier envía la carta de presentación para los posibles suscriptores, en 1954 realiza paralelamente, un folleto publicitario para el lanzamiento y venta del libro (fig. 88).[232] En él anuncia que la publicación oficial y venta al público será el siguiente año, en 1955.

El folleto es una presentación del libro y está diseñado para ser doblado en cuatro partes, como se puede observar en la imagen. Para su diseño elige dos imágenes que acompañan los textos de presentación: una a color, como representación de las litografías a color que componen el libro, y la otra en blanco y negro, con dibujos intercalados con un texto manuscrito, como representación del otro grupo litografías que componen la obra. Sobre las dos páginas contiguas a las imágenes, el folleto contienen dos textos explicativos.

Sobre la primera página del folleto, según el doblez, bajo una frase que dice: *« A paraître au Printemps 1955 »*, Le Corbusier presenta el título de la obra, escrito en letras mayúsculas: *« POÈME DE L'ANGLE DROIT »* y debajo escribe: *« par, LE CORBUSIER »*.[233] Bajo este título, escribe una breve descripción de la obra en la que informa que está compuesta tanto por litografías a color, así como por otras en blanco y negro. También informa que cada edición será numerada y firmada por el artista:

> Texte manuscrit. 20 lithographies originales en couleurs et 70 lithographies originales en noir. Format 42 x 32. 156 pages. Tirage 250 exemplaires sur Vélin d'Arches, numérotés et signés par l'artiste. Imprimeur Mourlot Fréres.[234]

En el texto informa también los datos sobre el valor del libro en términos económicos; si es adquirido bajo suscripción previa a la publicación, y a lo que ascenderá el costo una vez publicado. Al igual que la carta-circular, en este folleto invita a los posible suscriptores o a quienes pudiesen estar interesados en adquirir la obra, a comprarla mediante suscripción previa, ya que el valor del libro se incrementaría considerablemente una vez publicada la versión definitiva.

> En souscription jusqu'au 31 décembre 1954, le prix de cet ouvrage est de 35.000 francs payable à la souscription. Ce prix sera porté à 45.000 francs à la parution de l'ouvrage.
> ÉDITIONS VERVE, 4, RUE FÉROU, PARIS VI-DAN. 77-05. [235]

Sobre el costado derecho de la página del texto, Le Corbusier elige un detalle de una de las litografías a color pertenecientes al Poema (fig. 89). En esta imagen se vislumbra en alzado, un detalle de una sección del esquema de la *Unité d'habitation*, con el *Brise-soleil*, como representación de la relación de la arquitectura y la luz natural. En el centro de la página, dos soles amarillos

232 FLC F2-20 287.

233 FLC F2-20 287.

234 FLC F2-20 287.

235 FLC F2-20 287.


Spécimen à grandeur, quart d'une lithographie de la 3me partie: "ESPRIT" (signalée par: BA, ci-derrière sur la table graphique des matières.)

F2 20 287

À paraître au Printemps 1955

POÈME DE L'ANGLE DROIT

PAR

LE CORBUSIER

Texte manuscrit. 20 lithographies originales en couleurs et 70 lithographies originales en noir. Format 42 × 32. 156 pages. Tirage 250 exemplaires sur Vélin d'Arches, numérotés et signés par l'artiste. Imprimeur Mourlot Frères.

En souscription jusqu'au 31 décembre 1954, le prix de cet ouvrage est de 35.000 francs payable à la souscription. Ce prix sera porté à 45.000 francs à la parution de l'ouvrage.

ÉDITIONS VERVE, 4, RUE FÉROU, PARIS VI - DAN. 77-05

F
LC

89.



90.

89. FLC F2-20-287. Folleto publicitario.

90. 1960, Carátula *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente.*

aparecen ubicados, cado uno sobre un arco que representa su recorrido a lo largo de las 24 horas del día; uno superior y el otro inferior. Estos soles aluden a la relación entre el recorrido del sol y el proyecto arquitectónico, según el cambio de los solsticios. Sobre la parte superior derecha de la imagen, describe la procedencia de la imagen y su ubicación en el Poema, con estas palabras:

> Spécimen à grandeur, quart d'une lithographie de la 3me partie : « ESPRIT » (signalée par : BA, ci-derrière sur la table graphique des matières.) [236]

El tamaño de la imagen mide una cuarta parte de la litografía original, por lo tanto con este pequeño detalle anuncia, más no revela. Con este detalle de la imagen deja clara la presencia de la arquitectura en su Poema; y más aún, de una imagen esquemática reconocible, principalmente durante ese periodo de su vida, en el que precisamente acaba de terminar la *Unité* de Marsella.[237]

Sobre las dos páginas siguientes, según el doblez del folleto publicitario, hace la misma combinación de texto e imagen, pero en este caso, con imágenes en blanco y negro. (fig. 88) Sobre la página izquierda, desde la visión del lector y como complemento a la primera información inscrita sobre la portada del folleto, presenta un texto más detallado bajo la imagen de las dos páginas de portada del Poema. La imagen está compuesta a la izquierda, por una página con fondo negro y letras blancas, y la de la derecha en negativo: fondo blanco y letras negras. En las dos páginas dice: *« LE POEME DE L'ANGLE DROIT »* en letras mayúsculas, pero del lado izquierdo se encuentra la editorial: *« TÉRIADE ÉDITEURS PARIS »*, y sobre el derecho, la firma de Le Corbusier y en la parte inferior: *« Lithographies originales».* Bajo estas imágenes del Poema anota: *« DEUX PAGES DE TITRES RÉDUITES AU VINGT-CINQUIEME »*.

Le Corbusier escribe el texto explicativo en el que se enfoca en el contenido del Poema y en el valor añadido que este contenido implica. Este texto

---

236 FLC F2-20 287. Nota: Pareciera que hubiera habido un error de caligrafía a la hora de imprimir este texto, ya que cuando habla de su ubicación en la « table graphique des matières », aparece señalada su posición bajo dos letras BA; en la realidad, la numeración de la posición y de la casilla a la que pertenece esta imagen en le Poema es la B4 (letra y número): ubicada sobre la segunda fila de la tabla, nombrada con la letra B de la categoría *Esprit*, y está localizada sobre la columna 4; por lo tanto su verdadera ubicación según la nomenclatura utilizada por Le Corbusier en el Poema es la posición B4. Comparar el folleto publicitario (FLC F2-20 287) con la obra original *Le Poème de l'angle droit* (1955).

237 Esta misma imagen es la que elige para la portada de uno de sus últimos libros en los que sintetiza tanto su obra como sus oficios, la cual publica en 1960 en cuatro idiomas: francés, inglés, alemán y castellano. Este libro se titula en francés: *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente.* en inglés es: *My Work*, en alemán *Mein Werk* y en castellano *Mi Obra*. Ver: LE CORBUSIER, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, 1960, cit.

se relaciona con los presentados en la *Œuvre complète* y en la carta-circular. El texto es, en cierta forma repetitivo, pero es importante tenerlo en cuenta ya que una y otra vez presenta su valor intrínseco en tanto que él se descubre casi por completo en ésta obra, y que además, expresa y manifiesta su elección: el ángulo recto.

> Pour faire suite aux grands livres manuscrits et illustrés par les artistes, tels que Divertissement de Roualt, Jazz de Matisse, Le Cirque de Léger, les Éditions Verve vont publier Le Poème de l'angle droit de Le Corbusier. Ce poème fut peint et écrit de 1948 à 1953. Le Corbusier, qui depuis plus de trente années a fréquenté les ateliers d'imprimeurs, applique ici ses connaissances à la réalisation d'un ouvrage de parfait artisan. L'expérience de sa vie remplit les lignes de ce livre : Le Corbusier, grand bâtisseur moderne, s'y découvre presque totalement, y exprime son choix –l'angle droit-, par le verbe et par l'image. Le Corbusier n'avait jamais rimé de sa vie. De même n'avait-il jamais appris à peindre, ni à construire. Il apporte ici son désir de découverte et de fraîcheur.[238]

Sobre la página contigua elige una de las litografías en blanco y negro del Poema y debajo de esta escribe una especificación de la imagen: *« SPÉCIMEN D'UNE PAGE RÉDUITE AU QUART »*.[239] La imagen representa el grupo de litografías en blanco y negro en las que intercala textos manuscritos y dibujos a mano alzada. En la imagen revela parte de uno de los textos al igual que en la que publica en la vol. 5 de la *Œuvre complète* (fig.1). En este caso dibuja una serie de montañas y un pez dividido por una línea horizontal; ésta enfatiza el contraste entre lo claro y lo oscuro, o la luz en la parte superior y la sombra en la inferior. En el texto que acompaña los dibujos escribe a mano alzada:

> La niveau s'est établi où
> s'arrête la descente des eaux
> à la mer
> la mer fille de gouttelettes
> et mère de vapeurs. Et
> l'horizontale limite la
> contenance liquide.[240]

En este texto presenta una serie de conceptos sobre el tema del nivel de las aguas, el descenso, el mar, la lluvia y el proceso de evaporación. Sin dar más detalles, con la muestra de dos imágenes y un texto, presenta dos ritmos de la naturaleza en este folleto: en una, el movimiento de la naturaleza (en este caso del sol) con relación a la arquitectura, y en la otra, los movimientos de la naturaleza en sí misma, a partir de las transformaciones del agua. Estas son las dos cartas que pone sobre la mesa para introducir su Poema.

El sentido de las imágenes

Al contraponer el capítulo de la *Œuvre complète* en comparación con el folleto publicitario, es posible reconocer que en los dos casos, la intencionalidad de la presentación esta basada en la misma estrategia. Tanto en la *Œuvre complète* como en el folleto publicitario, elige dos imágenes representantivas del Poema; una a color y la otra en blanco y negro, con un fragmento de texto intercalado entre dos dibujos. Así mismo, las imágenes van acompañadas por un texto explicativo. ¿Pero, dónde radica la coincidencia que verdaderamente importa en la elección de las imágenes para la presentación? La coincidencia está en que las dos presentaciones hacen énfasis y evidencian la presencia de la naturaleza; en una, a partir del ciclo del sol y los ciclos del agua, y en la de la *Œuvre complète,* en la relación entre el hombre y el medio, en el que su posición vertical se contrapone con a la horizontalidad de la tierra o el suelo en el que se apoya, en el que vive, en el que actúa y en el que crea. Pero lo más importantes es la frase que elige para esta publicación, que vincula la elección tanto de las imágenes para el folleto publicitario, como para el texto de presentación en la *Œuvre complète*; en esta última presenta el texto que dice: *« contractes avec la nature un pacte de solidarité: c'est l'angle droit ».*[241]

Por lo tanto, la primera aproximación a la idea de su presentación se centra en la Naturaleza, no como un hecho aislado, sino a través de un pacto de relación; el hombre contrae un pacto con la naturaleza, un pacto de solidaridad, y a esto se le adiciona la frase más importante, la cual la dará sentido a una gran parte del desarrollo de esta investigación: el "ángulo recto" comprendido como un pacto de solidaridad entre hombre y naturaleza, hombre y su medio.

---

238 FLC F2-20 287.

239 FLC F2-20 287.

240 LE CORBUSIER, *Le Poème de l'angle droit,* Tériade Éditeurs, Paris 1955, p.21. Ver también: FLC F2-20 287.

241 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, op. cit., 1953, p. 240.

F2 20 414
13
CT 88125



Paris, ce 12 mars 1955

Monsieur TERIADE
Editeur
4, Rue Férou,
P A R I S

Cher Monsieur,

Je vous confirme mon accord sur les termes de votre lettre du 11 courant, relatif à l'édition par vous, du livre : LE POEME DE L'ANGLE DROIT, dont je suis l'auteur - texte manuscrit et illustré de lithographies en couleurs et en noir-, aux conditions suivantes :

Le livre sera tiré en lithographie selon la maquette que j'ai établie. Il sera imprimé et édité à vos frais. Son tirage sera de 250 (deux cent cinquante) exemplaires sur papier d'Arches, dont je recevrai 50 (cinquante) exemplaires. Tous les exemplaires seront signés par moi. Il sera tiré en outre 60 suites des planches des 20 hors-texte en couleurs, sur lesquelles je recevrai 12 (douze) suites. Toutes les planches de ces suites seront signées par moi. Le tirage comprendra également 20 exemplaires hors-commerce, sur lesquels je recevrai 6 (six) exemplaires. Il est entendu que les collages et les dessins de la maquette m'appartiennent, et qu'ils me seront restitués, lors de la parution du livre.

Bien amicalement à vous

Le Corbusier

91. FLC F2-20-414.

91.

1.5 1955, La publicación oficial y el lanzamiento de la obra: *Le Poème de l'angle droit.*

El acuerdo de las condiciones de publicación del libro, se pacta en una carta (FLC F2-20 414) que Le Corbusier envía a Tériade el 12 de marzo de 1955, en la que establece los términos de la edición (fig. 91). En ella se definen las siguientes condiciones:

Monsieur TÉRIADE
Editeur
4, Rue Férou,
P A R I S

Je vous confirme mon accord sur le termes de votre lettre du 11 courant, relatif à l'édition par vous, du livre : LE POÈME DE L'ANGLE DROIT, dont je suis l'auteur – texte manuscrit et illustré de lithographies en couleurs et en noir -, aux conditions suivantes :

Le livre sera tiré en lithographies selon la maquette que j'ai établie. Il sera imprimé et édité à vos frais. Son tirage sera de 250 (deux cent cinquante) exemplaires sur papier d'Arches, dont je recevrai 50 (cinquante) exemplaires. Tous les exemplaires seront signés par moi. Il sera tiré en outre 60 suites des planches des 20 hors-texte en couleurs, sur lesquelles je recevrai 12 (douze) suites. Toutes les planches des ces suites seront signées par moi. Le tirage comprendra également 20 exemplaires hors commerce. Il est entendu que les collages et les dessins de la maquette m'appartiennent, et qu'ils me seront restitués, lors de la parution du livre.

Bien amicalement à vous

Le Corbusier [242]

Una vez definido el acuerdo, el lanzamiento oficial del Poema se realiza el martes 22 de Noviembre de 1955, en la Galerie Berggruen & Cie, en 70 Rue de l'Université, París-VII, según una tarjeta de invitación (fig. 92) presentada dentro de los documentos que hacen parte de la exposición organizada por Juan Calatrava sobre el Poema, en el Círculo de Bellas Artes en Madrid en el 2006.[243] La invitación convoca a asistir a la presentación de un libro titulado *« Le Poème de l'angle droit »* realizado por Le Corbusier, e informa que la recepción de inauguración tendrá lugar desde las 17 horas hasta las 20h. Igualmente adhiere que la

242 El nombre de Le Corbusier corresponde a su firma. FLC F2-20 414.

243 El documento no está catalogado dentro de los archivos de la Fondation Le Corbusier. Este documento está publicado en catálogo de la exposición realizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006. Ver el catálogo: A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006.

Achevez de le graver
Au pied de l'Himalaya
Bon retour
Jacques Michel
Kim
Paris
18-11-55 / 35 rue de Sèvres

La Galerie Berggruen & Cie, 70, rue de l'Université, Paris-VII, vous prie de bien vouloir assister à la présentation du livre « Poème de l'angle droit » par

Le Corbusier

le Mardi 22 Novembre 1955, de 17 heures à 20 heures.

L'exposition durera jusqu'au Samedi 3 Décembre.

92.

F2 20457

poème

LE COMITÉ DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DES ARTS DE LA CHAUX-DE-FONDS VOUS INFORME QU'IL A ACQUIS L'OUVRAGE ILLUSTRÉ DE

LE CORBUSIER

«POÈME DE L'ANGLE DROIT» QUI EST EXPOSÉ JUSQU'AU 15 FÉVRIER 1956 AU MUSÉE, SALLE IV. ENTRÉE LIBRE.



93.

92. 1955, Invitación de la Galerie Berggruen & Cie para la presentación del Poema

93. Invitación del Comité de la Société des amis des arts de La Cahux-de-Fond, FLC F2-20-457

exposición de la obra durará hasta el sábado 3 de diciembre del mismo año.[244]

El mismo año de haber presentado el libro en París, El *Comité de la Société des amis des arts de La Cahux-de-Fond*, organiza una exposición del Poema después de haber adquirido el libro. Para esta exposición también se realiza una tarjeta de invitación (fig. 93) la cual hace parte de los archivos de la Fondation Le Corbusier (FLC F2-20 457).[245] La invitación informa que han adquirido la obra ilustrada por Le Corbusier, titulada *« Le Poème de l'angle droit »*, y que será exhibida hasta el 15 de febrero de 1956 en la Sala IV del Museo, y que habrá entrada libre.[246]

La aceptación de la publicación del libro no se hace esperar. Dentro de los archivos de la Fondation Le Corbusier se encuentra un importante número de cartas de agradecimiento y de una grata aceptación y admiración por la obra. Sobre este tema, Juan Calatrava comenta:

> La correspondencia subsiguiente a la aparición del libro (que fue presentado el 22 de noviembre de 1955 en la Galerie Bergguen et Cie.) ofrece numerosos testimonios de la acogida favorable de que fue objeto. Podemos citar cartas elogiosas (a veces verdaderamente entusiastas) de Blaise Cendrars, Herbert Read, Fernando Martínez Sanabria, Édouard Trouin[247] o José Luis Sert.[248] Una de las reacciones más favorables es la contenida en un telegrama de Jane Drew, la arquitectura británica que por entonces colaboraba (junto con su esposo, el también arquitecto E. Maxwell Fry) con Le Corbusier en la proyección y construcción de Chandigarh. De hecho, ya en años anteriores, desde 1951, Jane Drew había sido testigo de excepción de la última fase de gestación y realización del *Poème*. Su relación privilegiada con Le Corbusier queda clara, por lo demás, en la carta que este le había escrito desde París el 22 de abril de 1954[249] prometiéndole el envío del *Poème* y advirtiéndole que, le ha enviado el boletín de suscripción, lo ha hecho sólo para guardar las apariencias del acuerdo con Tériade que le impide regalar ejemplares. Otras reacciones positivas documentadas fue la de los arquitectos colombianos, Cuellar, Serrano y Gómez, ligados a Le Corbusier desde la época del plan de Bogotá, que remiten una fotografía de los miembros del estudio con reverencia a el *Poème.*[250]

Algunas de las cartas de respuestas y aceptación más relevantes sobre el Poema, provienen de figuras como: José Luis Sert, enero 25, 1956 (FLC F2-20 487-488), Herbert Read, enero 15, 1956 (FLC C1-01 291) y otra de noviembre 11, 1956 (FLC F2-20 392), Blaise Cendrars, febrero 7, 1956 (FLC F2-20 382a-382b) o un sobre proveniente de Colombia de la Firma Cuellar, Serrano, Gómez y Cia (FLC F2-20-497). (Ver figs. 94-100).

---

244 El texto original de la invitación dice: « La Galerie Berggruen & Cie, 70, rue de l'Université, Paris-VII, vous prie de bien vouloir assister à la présentation du livre « Poème de l'angle droit » par Le Corbusier le Mardi 22 Novembre 1955, de 17 heures à 20 heures. L'exposition durera jusqu'au Samedi 3 Décembre. »

245 Este documento se encuentra en los archivos sobre el Poema en la Fondation Le Corbusier F2-20 457, pero igualmente ha sido presentada en la exposición sobre el Poema realizada por realizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006, y está publicada en el catálogo de la exposición. Ver: A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, 2006, cit.

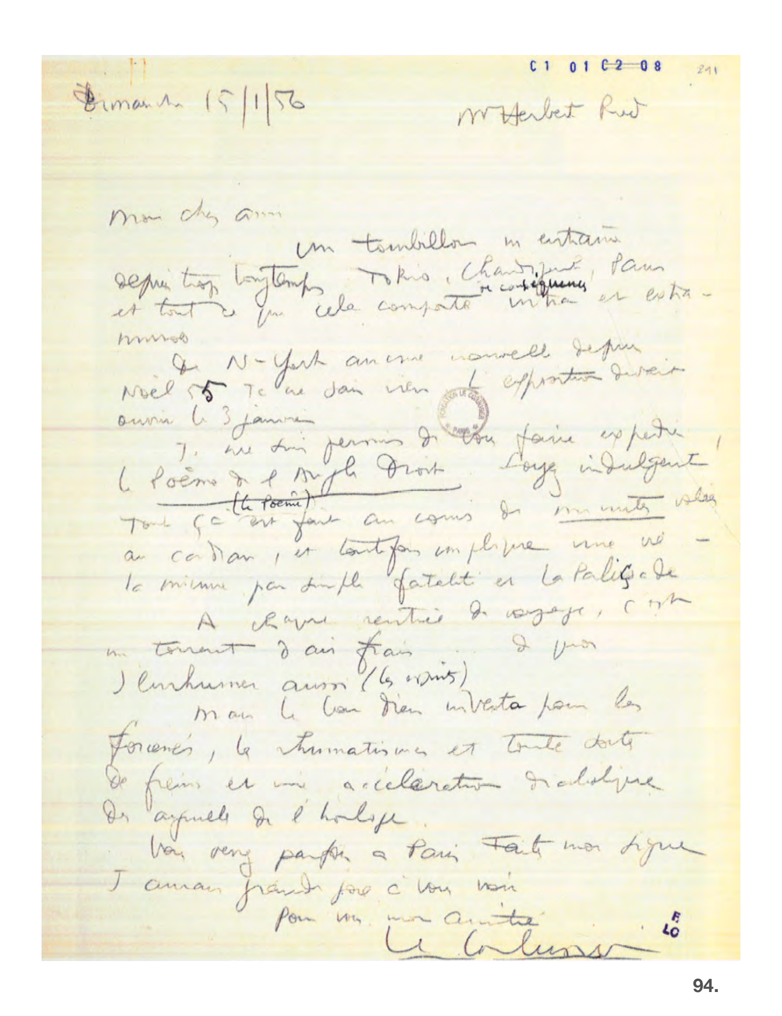
246 El texto original de la invitación dice: « Le Comité de la Société des amis des arts de la Chaux-de-Fonds vous informe qu'il a acquis l'ouvrage illustré de LE CORBUSIER « Poème de l'angle droit » qui est expose jusqu'au 15 Février 1956 au Musée, Salle IV. Entrée libre. »

247 FLC F2-20 390.

248 FLC F2-20 366-506.

249 FLC E1-19 185.

250 CALATRAVA, Juan, "Le Corbusier y *Le Poème de l'angle droit:* un poema habitable, una casa poética",2006, op. cit., pp. 11-12.



C1 01 C2 08 291

Dimanche 15/1/56

Mr Herbert Read

Mon cher ami

un tourbillon m'entraine depuis trop longtemps. Tokio, Chandigarh, Paris et tout ce que cela comporte (ou conséquences) intra et extra-muros

De N-York aucune nouvelle depuis Noël 55. Je ne sais rien de l'exposition devant ouvrir le 3 janvier.

Je me suis permis de vous faire expedier le Poème de l'Angle Droit. Soyez indulgent! (le Poème) Tout ça est fait au cours des minutes volées au cadran, et toutefois implique une vie — la mienne par simple fatalité et la Palissade.

A chaque rentrée de voyage, c'est un torrent d'air frais ... de plus d'emmerdements aussi (les soins)

Mais le bon Dieu inventa pour les forcenés, les rhumatismes et toute sorte de freins et une accélération diabolique des aiguilles de l'horloge.

Vous venez parfois à Paris. Faites moi signe. J'aurais grande joie à vous voir

Pour vous mon amitié

Le Corbusier

FLC

94.

F2 20 392
F2 09

STONEGRAVE HOUSE,
STONEGRAVE,
YORK.
TEL. HOVINGHAM 214.

Reçu le 22 Février 1956

20.ii.56

Cher ami et maître:

Après un délai de deux semaines (évidemment les douaniers avaient trouvé beaucoup d'intérêt dedans) votre beau livre est arrivé, et je suis plein d'admiration — un admiration que je ne peut pas exprimer avec facilité dans votre langue. Merci mille fois pour cette belle manifestation de votre grand esprit — je suis très fier de la posséder.

Pierre Matisse m'a envoyé un catalogue de l'exposition à New York. Je crois qu'il doit être un grand succès.

La prochaine fois que je viens à Paris je vous donnerai signe.

Mes amitiés

Herbert Read —

95.

Vendredi 3

Mon cher Corbu,

nous étions en train de tourner à Rouen quand on nous a apporté Modulor 2 et le poème de l'Angle Droit, qui font ma joie. Merci beaucoup. Tu vas recevoir mon roman la semaine prochaine.

Ma main amie

Blaise Cendrars

Reçu le 7 Février 1956

F2 09
F2 20 385

Monsieur
Le Corbusier
24 rue Nungesser et Coli
Paris XVI

96.



CUELLAR, SERRANO, GOMEZ Y CIA., LTDA.
ARQUITECTOS - INGENIEROS
BOGOTA - COLOMBIA

Señor Arquitecto
LE CORBUSIER
Paris.-

Att: Sr. Marani.

97.

94. FLC C1-01-291. 1956, Carta de Le Corbusier a Herbert Read sobre el Poema.

95. FLC F2-20-392. 1956, Carta de Herbert Read a Le Corbuser sobre el Poema.

96. FLC F2-20-385. 1956, Carta de Blaise Cendrars a Le Corbusier sobre el Poema.

97. FLC F2-20-497. Carta enviada por la firma Cuellar, Serrano, Gómez y Cia. a Le Corbusier sobre el Poema

HARVARD UNIVERSITY
CAMBRIDGE 38
MASSACHUSETTS

GRADUATE SCHOOL
OF DESIGN

OFFICE OF THE DEAN

27 Janvier 1956
F2 20 487

angle Droit après

25 Janvier 56

mon cher Corbu:

Vién de recevoir le magnifique Poema de l'angle droit. Merci d'avoir fait une si belle chose. Entendu que ton expo. chez Matisse est un grand coup, espère la voir bientôt quand j'irai a N.Y. J'ai demandé a Pierre d'avoir a cet école en Octobre prochain.

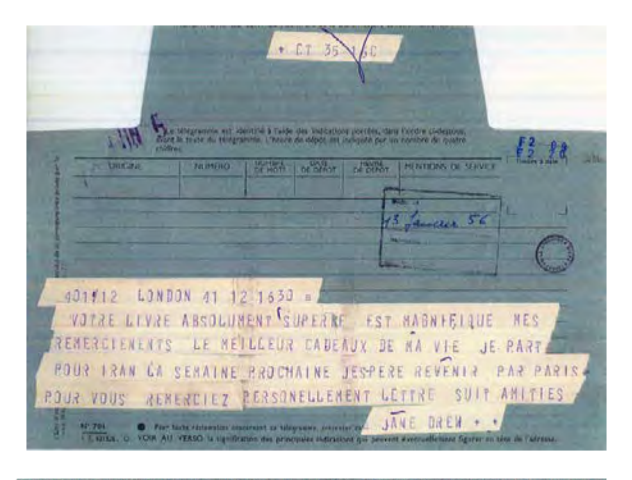
98.

ci jointe copie de la lettre reponse a Emery au sujet d'Alger.

Amitiés a Yvonne et a Toi

Josep

99.





98. FLC F2-20-487. 1956, Carta Jose Luis Sert a Le Corbusier sobre el Poema, p. 1.

99. FLC F2-20-487. 1956, Carta Jose Luis Sert a Le Corbusier sobre el Poema, p. 2.

100. FLC F2-20-385. 1956, Telegrama de Jane Drew a Le COrbusier sobre el Poema.

2. « *Les livres d'artiste* » en París y « *Le Poème de l'angle droit* » de Le Corbusier


C'est le

31
Décembre

Dieu le père est à son bureau américain. Il signe hâtivement d'innombrables papiers. Il est en bras de chemise et a un abat-jour vert sur les yeux. Il se lève, allume un gros cigare, consulte sa montre, marche nerveusement dans son cabinet, va et vient en mâchonnant son cigare. Il se rassied à son bureau, repousse fiévreu-



1.

1. 1919, *La fin du monde filmée par l'ange N.D.* de Blaise Cebdrars y Fernand Léger.

2.1 *Les Livres d'artiste* en París: Un nuevo diálogo entre Pintura y Palabra, Arte y Poesía

La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción. Lo que los hombres habían hecho, podía ser imitado por los hombres. Los alumnos han hecho copias como ejercicio artístico, los maestros las hacen para difundir las obras, y finalmente copian también terceros, ansiosos de ganancias. Frente a todo ello, la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se impone en la historia intermitentemente, a empellones muy distintos unos de otros pero con intencidad creciente.

Walter Benjamin

2.1.1 La concepción de una idea

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, aparece en el medio del arte parisino, bajo una concepción moderna, una nueva modalidad de expresión en la que se sintetizan palabra e imagen, en un diálogo entre poesía y pintura, en una sola obra.

Esta modalidad será conocida como *« livres d'artistes»* o *« livres de peintres »*,[1] la cual transformará la idea tradicional del libro. Estos libros, generarán una revolución en el trabajo en conjunto entre los distintos oficios del arte y la literatura, bajo la óptica, la técnica moderna y la concepción del sentido de la reproductibilidad de la obra de arte en términos benjaminianos.[2] Tanto por la técnica de impresión, como por los procesos de ideación y realización, estos libros podrán ser definibles en su esencia como obras de arte.

Un grand texte, c'est déjà une sorte de miracle ; lui donner une illustration, c'est en vouloir un autre : c'est demander que s'établisse entre le texte et l'image ce lien mystérieux qu'on appelle l'accord…[3]

En estos libros, la ilustración, que tradicionalmente era comprendida como un acompañante visual subordinado al texto, en una posición secundaria de acompañamiento, ahora se convierte en el equivalente plástico del texto, posicionando la ilustración y el texto en un mismo nivel.[4] Así lo afirma Matisse en una nota dirigida a Raymond Escholier en 1956:

Me parece justa su distinción entre libro ilustrado y libro decorado. No debería ser necesario completar un libro con ilustraciones imitativas. El pintor y el escritor deben actuar juntos, paralelamente, sin confusiones. El dibujo debe ser un equivalente plástico del poema. Nunca diría: primer violín y segundo violín, sino un conjunto concertante. [5]

---

1 Sobre el tema ver: 1987 : CHAPON, François, *Le Peintre et le Livre, l'âge d'or du livre illustré en France 1870-1970*, Flammarion, Paris 1987. KHALFA, Jean (ed.), *The Dialogue between Painting and Poetry: Livres d'Artises 1874-1999*, Black Apollo Press, Cambridge 2001. STRACHAN, Walter John, *The Artist and the Book in France / The 20th Century Livre d'artiste*, Londres, Peter Owen Ltd, London 1969.

2 Ver: BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Textos de Arquitectura de la modernidad*, Nerea, Madrid 1994, p. 254.

3 Cita original tomada del texto de la Introducción a L'œuvre romanesque d'André Malraux citado en STRACHAN, W.J., *The Artist and the Book in France: the twentieth-century "livre d'artiste"*, 1969, cit., y citada también en: BLUNDEL, David and BLANCKAERT, Amélie, "The Making of the livre d'artiste", 2001, op. cit., p. 153.

4 AA.VV., *Matisse els libres ilustrats*, Fundación La Caixa, Girona 2004, p. 18.

5 MATISSE, Henri, "Cómo ilustré mis libros" en *Henri Matisse: Escritos y consideraciones sobre el arte*, traducido por Mercedes Casanovas, Piadós, Barcelona 2010, p. 227.

David Blundel y Amélie Blanckaert, en su texto *"The Making of the livre d'artiste*", publicado en *The Dialogue between Painting and Poetry: Livres d'Artises 1874-1999*,[6] presentan la idea de estos libros con estas palabras:

> It is at this junction, this "lien mystérieux" of text and image, that the *livre d'artiste* is born. The marriage of two artistic modes of creation which had generally remained mutually exclusive until well into the nineteenth century is certainly neither simpler nor easily achieved. Yet when the process proves successful, the result is a hybrid product bearing witness to the genius of several contributors.[7]
>
> The *livre d'artiste,* however, is more than a mere illustrated book. Whereas, in 'conventional' book illustration, artists' previous works may be reproduced to adorn texts, or, more importantly, to picture its content, the originality of the *livre d'artiste* is that it contains illustrations specifically commissioned for the book in question, and which engage by their form in a dialogue with the text. The aim is not to facilitate reading, and large print-runs are never a motivation for the project.[8]

La colaboración entre escritores y pintores no es algo nuevo dentro del medio del arte. La relación entre poetas y artistas, y la influencia de los unos a los otros, toma fuerza principalmente desde el siglo XIX, teniendo en cuenta que los más influyentes críticos de arte en los *salones* eran principalmente los poetas y escritores con ejemplos como Baudelaire, Zola, Rilke, Mallarmé, entre otros. Sin embargo, en ese periodo cada uno actúa independientemente desde su ámbito.[9] El desarrollo de esta relación se hace especialmente fructífera durante las vanguardias de principio del siglo XX, en las que gran parte de sus ideas revolucionarias comparten bases literarias. En el Futurismo, el Constructivismo, el Dadaísmo, el Surrealismo, entre las más representativas, los poetas cumplen un papel fundamental como voceros de sus manifiestos.[10]

6 BLUNDEL, David and BLANCKAERT, Amélie, "The Making of the livre d'artiste", 2001, op. cit., pp. 153-158.

7 Ibid., p. 153.

8 Ibídem.

9 Algunos ejemplos se pueden ver en: BAUDELAIRE, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte*, traducción al castellano por C. Santos, Colección La balsa de la Medusa Visor, Madrid 1999. BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Colección de Arquilectura, Murcia 1995. Ver la correspomdencia entre Cézanne y Zola en: REWALD, John (ed.), *Paul Cézanne Correspondencia*, traducido al castellano por B. Moreno, Colección La balsa de la Medusa, Visor, Madrid 1991. Ver también: RILKE, Rainer María, *Cartas sobre Césanne*, Paidos, Barcelona 2000.

10 Ver ejemplos como los textos de Marinetti, Tzara, Breton, Apollinaire, entre otros. Sobre el tema de las vanguardias artísticas y sus bases ver: TAFURI, Manfredo, *La esferea y el laberinto*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1984. ARGAN, Giulio Carlo, El arte Moderno, Akal 2004.

En el caso de los *livres d'artiste*, no es una relación de influencia o de discusión sobre temas e ideas comunes, como en el caso de las vanguardias. En ellas, las ideas planteadas y en discusión son experimentadas e investigadas desde los distintos oficios como la pintura, la escultura, la arquitectura, el diseño, la poesía y en algunos casos, hasta en el pensar la ciudad, como en el Constructivismo ruso.[11] En las vanguardias, las obras como productos, son independientes entre sí. Son distintas aproximaciones sobre un mismo problema. Cada obra es singular y cada artista es independiente en cuanto a su propuesta, la idea y el medio de expresión que elige. Los *livres d'artistes* buscan es la síntesis conceptual de dos oficios, en la resolución de un mismo problema y una misma obra. Matisse lo define como *un libro total*.[12]

Jean Khalfa en su texto *"Art Speaking Volumes",*[13] en un análisis que realiza sobre la relación entre texto e imagen, la expresión del poeta y el punto de partida del pintor, afirma:

> (…) For the heart of the problem is not so much that a connotation or a figure of speech cannot be 'exactly' represented in an image because culture or ambiguity are essential to them. Rather, however emblematic, symbolic, schematic or abstract a visual image may be, it is first made up of singularities: this line, this shade, this spot or trace of colour. It is true that the artists in a sense negate their immediacy by combining them into a form, often only perceptible through a number of cultural and aesthetic expectations on the part of the viewer, and in any case requiring that each singularity be perceived in relation to the others, thus within a network of relationships. As Maurice Merleau-Ponty wrote, the painter throws the fish away and keeps the net. But the net itself, the form, necessarily acquires the singularity of all visual objects, if perhaps a more subtle or *agile* one, as we have just seen. What this form illustrates –this time in sense of 'exemplify'- is what Proust will call *style*, the empirical manifestation of the structure an artist's gaze draws through the given, rather than a content or a meaning which could be transmitted, translated or paraphrased in some other means of expression. In that sense, instead of speaking of the accuracy of representation, we should simply say that visual image is always precise.
>
> At the other extreme, language, there is less precision, but the poet does the opposite. He or she starts with the general, words, sentences, forms and genres, and trues to negate it, trying to write against all the sentences which shape in ad-

11 Sobre el tema ver: AA.VV., *Paris-Moscou 1900-1930*, Centre G. Pompidou, Paris 1979. BATER, J.H., The Soviet City. Ideal and Reality, Edward Arnold, London 1980.

12 MATISSE, Henri, "Cómo ilustré mis libros" 2010, op. cit., pp. 223-246.

13 KHALFA, Jean, "Art Speaking Volumes", in *The Dialogue between Painting and Poetry: Livres d'Artises 1874-1999*, Black Apollo Press, Cambridge 2001, pp. 11-35.

vance, within the common inheritance of language and culture, the description of experience, and in so doing, produces a news, singular experience out of silence regained. The final object, the poem, is thus the result of a different process, and if the process itself is as important to the poem as it clearly is to the visual image, we can see that painting and poetry operate in similar but parallel ways. There is no inner or essential reason why they should meet in a relationship of illustration or description where one would relate to the other either as to its content (the meaning) or its denotation (the visible object), whether content or denotation, text or reality, effectively exist or are simply implied.

Now, in practice, artists have always known this, but it was only much later, some would say at the end of the history of the illustrated book, and with the development of Impressionism, that this practical knowledge became generally recognized, that painting and poetry are finally separated. They had been subordinated to each other when either poetry obeyed a purely imitative model (*ut picture poesis*, in Horace's famous expression), or painting a symbolic or narrative one, as we have just seen. By the time of Mallarmé it has become a commonplace that the links between painting and poetry could no longer be understood as illustrative. In a sense Western painting enters modernity when it cease to see itself as the illustration of real or possible books, of divine, of course, but also human history.[14]

A partir de la creación de los libros de artistas, empieza un diálogo que posiciona a los dos autores en un mismo nivel; este está basado en los cambios que se generan en la percepción del papel que ha de cumplir el arte, y el enfoque de lo que debe ser la pintura y la poesía en la vida moderna desde el siglo XIX. Para argumentar los principios sobre los que se basa la nueva relación de diálogo entre pintura y la poesía, la cual genera esta nueva modalidad de libros de artista, Khalfa afirma que, desde el siglo XIX, la pintura ya no se centra en ser una ilustración narrativa o representativa; los problemas que le acogen desde este periodo están más centrados en el interior del artista, que en la representación de un objeto externo bajo las reglas de la academia; en su análisis parte de la definición de *modernidad* planteada por Baudelaire como lo transitorio, lo fugitivo, lo accidental,[15] versus el sentido clásico del arte basado en lo formal, lo puro, lo que está determinado por las reglas definidas por un periodo.[16] Esta nueva visión en la expresión del arte, se verá según él, tanto en la búsqueda de los poetas como de los artistas.

The beautiful is no longer determined according to a model exterior to art, which would be the meaning of the work, as ideas are the meaning (and aim) of words. Rather, it consists in the productivity of the medium itself in the hands of the imaginative artist. The aesthetic, as the now common word for this notion indicates, is in fact the object of a sensation and a construction of an imagination, but not a concept ('aesthetic' until the end of 18th Century was simply a theory of sensation, *aesthesis*).[17]

(…) Works of art produced only according to external rules are deemed competent but not beautiful, at best talented, at worst academic. And if beautiful is not found in the identification of a particular object to a general concept, then it means that art is not a form of knowledge of an external and, in a sense, absent object. A work of art can stimulate the imagination to compose multiple forms out of what is offered to the senses, but no single shape, no Platonic Idea (or vision) can summarize these forms. In other words, even if a work of art *aims* at meaning, it never *gives* meaning; its value is in the movement itself, not in the result. Rather than illustration or representation, what counts is presence, a form of consciousness which is never secondary, related to an other, even when it reflects upon itself through the categories of memory, expected identities or forms of behavior, a consciousness which constantly experiences itself in its very experiencing of the world, an extreme form of lucidity.

Si esto es lo que Khalfa define con relación al arte, igualmente hace el análisis con relación a la poesía. En el texto afirma que mientras la pintura estaba abandonando la *representación* para ser remplazada por la *presencia*, la poesía lentamente también abandona las herramientas de expresión tradicionales como la métrica y la dependencia en las formas figurativas de expresión; estas empiezan a ser remplazadas por una "nueva interacción entre palabra y página" y "un nuevo concepto de imagen poética."[18]

Through metre, poetry had always been linked with memory, not so much in the sense of being a receptacle or a conservatory for human experience but rather as an art or an exercise of the faculty of memory, taken as an activity, a process, more than a store of memories or even souvenirs. This link is thus more essential than the one narrative prose maintains with memory. It is in fact closer to that of music: most poetry until the 19th Century was associated, via metrics of course, but also alliteration, assonance and rhyme, with rhythm and musicality, in other words with the organization of forms and cycles of forms in perceived time.[19]

14 Ibid., pp. 16-17.

15 Ver: BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Colección de Arquilectura, Murcia 1995.

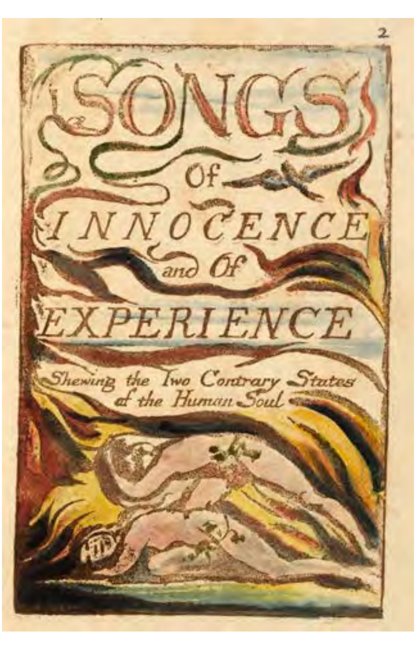
16 KHALFA, Jean, "Art Speaking Volumes", 2001, op. cit., p. 18.

17 Ibídem.

18 Ibid., p. 22.

19 Ibídem.









2. Ejemplos de algunas de las obras que trabaja William Blake en las que combina texto e imagen, en las que cada página es una obra de arte total.

2.

> Like music, poetry defines a mode of experiencing time which is very different from the ordinary or prosaic mode. Because it is built on rhythms, patterns of sounds and variations on these forms, it presupposes that at each moment the past moments of the poem are present to the mind. That presence through time extends also to the future, as we anticipate, at each instant, what is going to come, if only to be surprised when something different occurs.

Khalfa en su texto cita un ejemplo que plantea Dominique Fourcade en el que dice que los pintores, desde Manet hasta Cézanne formularon y lograron lo Moderno en una forma más amplia y fluida, más avanzada y más completa que los escritores de su época.[20] Y plantea que él encuentra la confirmación de estas afirmaciones en un documento, una nota que Manet envía a Mallarmé en la que dice: *« Tout arrive »*, es decir, todo llega, todo sucede. Sin embargo, los escritores no estaban tan lejos de este entendimiento, principalmente los poetas, si se considera que Baudelair escribe sobre estos temas y donde más se percibe este hecho de lo presencial, es directamente en sus poemas.[21] Lo que indican estas afirmaciones es que la poesía del siglo XIX ya entra dentro de un contexto que sobrepasa las reglas, la métrica y las palabras y se introduce en la creación de un todo que puede ser visualizado por la imaginación que el poeta ha generado. Es decir, formula una imagen, un sentimiento o una presencia que puede ser plasmada como idea total o como concepto, en el imaginario del lector o así mismo, por un pintor. Para argumentar esto, Khalfa presenta un análisis de un poema de Baudelaire, *« Une Charogne »*, en el que reafirma la relación que hay entre la construcción poética de sus palabras y el acto creativo del pintor:

> Baudelaire goes further and adds that what art does is similar to this process of "repaying a hundredfold great Nature for what she created one". The Carrion[22] is like a canvas the painter has abandoned, perhaps because the shape did not seem to want to stabilize fast enough (the form here has the initiative, not the conscious artists). It now resembles "a sketch slow to come", that is a dream, with a temporality of its own. But that is its value: if he is to celebrate and perhaps overcome the *confusion* of nature,[23] the artist cannot paint solely from nature, from an object in its immediate presence (which perhaps motivated the canvas in the first place), but also from memory. The effacing of familiar shapes is thus immediately a sketch of what is slowly to come, and also, in an aural pun, *lent avenir* (slow future), of the inherent slowness of a development which is not predetermined from the outset by the idea of the form aimed at. Dream is the model here, defined as a mode of thought essentially temporal, wild or *barbare*, prior to the rule of reason, thus not as an illusion but as a state of fluidity of forms (a lesson not lost on the Surrealists).[24]

Todo esto indica que el cambio que se genera en la percepción de la idea o el inicio de la idea que va a ser plasmada en un lienzo por parte del pintor, ya no proviene del directo contacto con la naturaleza, de la copia mimética de ella, sino que proviene de otros procedimientos, que no son distantes a las realidades que busca generar el poeta. Por lo tanto, y como afirma Khalfa, cuando se piensa en el *libro de artista* como un "volumen", como un todo, desde el punto de vista de la poesía y la pintura, es claro que si la interacción entre imagen y palabra es posible, ninguna cumple ya un papel ilustrativo. Lo que cuenta ahora, es el encuentro entre "dos modos de ocupación del espacio abstracto de la creación, el libro, y la experiencia que allí se produce."[25]

> Painting is useful to poetry inasmuch as it breaks the natural tendency to see the text as a linear unfolding and the urge to turn the page (…) or to rush on to the next line (this is why, in his astonishing dialogue with Reverdy's *Le Chant des morts*, of 1948, a reflection on death, in the wake of the war, Picasso's bone-like structures force the eye to pause between lines.)[26] But poetry is also useful to art in pointing out that he relationships created within and without, by a painting or an engraving, are endless.

Aunque el tema de esta tesis no es profundizar en el contexto de la relación entre textos e imágenes en la totalidad de la historia del arte, sí hay un precursor en el diálogo entre pintura y poesía que es importante mencionar; se trata del artista romántico británico William Blake, quien casi un siglo antes ya plantea desde su obra él diálogo entre las dos formas de expresión.

William Blake (1757-1827), es un poeta, pintor y grabador romántico, londinense quien vive los conflictos políticos, históricos y cambios en la sociedad de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, los cuales serán su principal fuente de reflexión en conjunto con sus visiones personales. A finales del siglo XVIII inicia su experiencia en la producción de sus libros "iluminados" de poe-

20 KHALFA cita las palabras de Fourcade en su texto. Ver: Ibid., p. 19.

21 KHALFA cita las palabras de Fourcade en su texto. Ver: Ibid., pp. 19-21.

22 Este término es la traducción del título del poema de Baudelaire « Une Charogne » en inglés. Ver : KHALFA cita las palabras de Fourcade en su texto. Ver: Ibid.,, pp. 19-20.

23 Se refiere a términos baudelerianos. Ver la cita 13 del texto de KHALFA. Ver: Ibid., p. 34.

24 Ibid., p. 21.

25 Ibid., p. 30.

26 Este es el libro de Picasso producido por Tériade, al que se refiere Le Corbusier en todas las presentaciones que hace sobre *Le Poème de l'angle droit.* Ver : LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit.,p. 241 ; FLC (F2-20 299) y FLC (F2-20 287).

sía (fig. 4), en los que combina sus reflexiones y pensamientos en conjuntos con expresiones graficas de sus ideas. Las ideas expresadas por Blake en sus poemas son expresadas de forma conjunta gráficamente; para Blake no son dos oficios separados que puedan ser comprendidos como individuales; por el contrario, son una forma total de expresión, unificadas, con las cuales puede precisar en totalidad lo que busca manifestar con su obra, ya sea en términos políticos, religiosos, espirituales o místicos.[27]

> Fue durante los primeros años de la última década del siglo XVIII cuando Blake desarrolló un modo único de producir sus libros de poesía iluminados. Experimentando con las técnicas del grabado en relieve, imprimió los manuscritos de sus sagas poéticas gráficamente embellecidos con motivos decorativos, emblemáticos y narrativos. Las imágenes plásticas, lejos de simplemente ilustrar o completar la poesía, podían simultáneamente amplificar y contradecir el contenido de los versos, y muchas veces la dinámica entre palabra e imagen socava los supuestos epistemológicos sobre los auténticos procesos de lectura, visión e interpretación. A veces los elementos figurativos ocupaban planchas separadas, otras se integraban en el cuerpo del texto. Los libros de poesía se imprimían en pequeñas cantidades y se coloreaban a mano, a menudo confiando el entintado a Catherine Boucher. Con la combinación que de este modo se producía entre una estética de la artesanía medieval y técnicas de impresión reproductiva, Blake trataba de reconciliar la singularidad autográfica de sus iluminaciones con su deseada multiplicación. [28]

Gran parte de sus libros y sus poemas se fundamentan en una posición crítica ante las represiones sociales y las estrategias políticas y déspotas del Estado Inglés con relación a temas de las colonias. Otros, son reflexiones sobre el positivismo generado por las ideas de la Revolución Francesa, la instauración de la República y las reacciones de la sociedad inglesa como consecuencia de estos planteamientos.[29] La potencia del discurso de Blake, principalmente en términos políticos o sociales, se engrandece en la medida en que establece con la imagen y la palabra, la obra y el argumento como un todo, potenciándose entre sí. Sin embargo, los libros iluminados de Blake no pueden ser catalogados dentro de la misma idea de los *libros de artista* en París por dos razones: en primer lugar, porque el contexto histórico en el que están desarrollados es el del siglo XVIII e inicios del XIX. En segundo lugar, porque las discusiones de fondo que se dan en el siglo XX con relación al problema del arte y el papel del la obra en el arte moderno, es muy distinto al del romanticismo de finales del siglo XVIII y principios del XIX.[30]

27 LIKACHER, Brian, “La Pintura de historia visionaria: Blake y sus contemporáneos”, en EISENMAN, Stephen F., *Historia crítica del arte del siglo XIX*, traducido por A. Brotons, AKAL, Madrid 2001, p. 103-120.

28 Ibid., p. 104.

29 Sobre el tema ver: Ibid., pp. 104-105.

30 Con relación al tema del arte del Romanticismo ver: EISENMAN, Stephen F., *Historia crítica del arte del siglo XIX*, traducido por A. Brotons, AKAL, Madrid 2001.

2.1.2 Los precursores de los *livres d'artiste* en París

La idea de realizar los livres d'artistes es una modalidad de expresión que no surge directamente de los artistas en París. La producción de estos libros proviene de los marchantes de arte y algunos editores. Entre los más representativos se encuentran figuras como Ambroise Vollard, quién será reconocido como el precursor de esta modalidad, y más adelante se unen figuras como Kahnweiler, Maeght, Skira o Tériade.

Ambroise Vollard (1865-1939), es un marchante de arte que aparece en el panorama del arte en París, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Es reconocido por impulsar un significativo número de artistas tanto de finales del siglo XIX, como de las vanguardias del siglo XX. Su trabajo se concentra tanto en la organización de exposiciones, así como en la compra, venta y promoción de obras de arte dentro de las élites de coleccionistas, especialmente parisinas. Igualmente, es conocido por ser un importante galerista hasta convertirse en uno de los más sobresalientes apadrinadores de los artistas de vanguardia.[31]

En su trabajo de promoción de artistas, se dedica también a la publicación de un sustancial número de libros y álbumes, a partir de impresiones litográficas de obras realizadas por los artistas que apadrina (fig. 3). Estas publicaciones serán una ayuda fundamental para abrirles camino e iniciar su reconocimiento dentro del medio artístico. [32]

Dentro del contexto de la publicación de libros, Vollard será reconocido como editor, precursor y pionero de la alianza entre pintura y poesía, a través de los exclusivos *livres d'artiste*. Con su producción, busca cambiar el tradicional concepto de la ilustración, realizado por ilustradores profesionales y liberar

31 RAINBOW, Rebeca (ed.), *Cézanne to Picasso: Amboise Vollard, Patron of the Avant-Garde*, Metropolitan Museum of Art, New York 2007.

32 "In addition to singular prints, Vollard was passionate about illustrated books and his commitment to publishing them extended beyond any hope of profitability. From the beginning, he challenged entrenched notions of what an illustrated book should be. One of his most important contributions to the field may have been the merging of two genres: the print album and the deluxe illustrated book (*livre d'artiste*). His greatest innovation was the employment of painters rather than professional illustrators, commissioning artists like Bonnard, Denis, Georges Rouault, and others to create images for works of literature." Sobre el tema ver: RAINBOW, Rebeca (ed.), *Cézanne to Picasso: Amboise Vollard, Patron of the Avant-Garde*, Metropolitan Museum of Art, New York 2007; y la página oficial de la exposición de "Cézanne to Picasso: Amboise Vollard, Patron of the Avant-Garde", Feb 17-May 12 2007, en The Art Institute of Chicago (www.artic.edu/aic).









3.

3. Fotografías de Ambroise Vollard.







4.

 4. Fotografías de Daniel-Henry Kahnweiler

la imagen de su rol secundario sobre la primacía del texto. Para ello, contrata reconocidos artistas modernos como Picasso, Bonnard o Rouault, para que ellos realicen las imágenes y así generar una verdadera compenetración de la concepción visual de un artista, sobre algunos de los textos clásicos más importantes de la literatura. Una de las principales obras que produce es la edición de *Parallèlement* de Verlain, publicado en 1900 e ilustrado con litografías de Pierre Bonnard.[33]

Según David Blundel y Amélie Blanckaert, en su artículo *"The Making of the livre d'artiste",* publicado en *The Dialogue between Painting and Poetry: Livres d'Artises 1874-1999*[34] afirman que, aunque esta es considerada una obra maestra, una de las joyas de los libros ilustrados, la verdadera idea de los *livres d'artiste*, en todo el sentido de la palabra, estaba aún por nacer. Para ellos son tres los verdaderos pioneros que sobresalen en la producción de este nuevo género: Henry Kahnweiler, Aimé Maeght y Tériade:[35] en sus afirmaciones, aunque Vollard es uno de los precursores del movimiento, Henry Kahnweiler es indudablemente, el responsable de la interacción única de las dos formas de arte y el diálogo simultaneo entre texto e imagen.[36]

> Henry Kahnweiler (1884-1979), Aimé Maeght (1906-1981) y Tériade (1897-1983) were responsible for organizing the meticulous ceremonial of the books, thus allowing the dialogue to develop unhindered. As François Chapon accurately perceived, "it is in the expectation of this visitation that each of them will have revealed himself as a publisher", the first "by means of an harmonious economy", the second "by his receptiveness", and the last thanks to his exceptional sense of colour.[37]

Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979) es igualmente, un importante marchante de arte en París, así como escritor y editor. Es reconocido principalmente por apoyar y patrocinar artistas cubistas como Picasso, Braque, Gris entre otros.[38] Aunque es alemán de nacimiento, se establece en París desde joven,

33 (BONARD) – VERLAINE, Paul, *Parallèment. Lithographies originales de Pierre Bonnard*, Imprimerie Nationale & Ambroise Vollard, Paris 1900.

34 BLUNDEL, David and BLANCKAERT, Amélie, "The Making of the *livre d'artiste*", 2001, op. cit., pp. 154-155.

35 Ibid., p. 155.

36 Ibídem.

37 Ibid., 154-155. En este grupo faltaría adicional la figura de Albert Skira, con quien trabaja Tériade unos años antes de independizarse y crear su propia editorial.

38 Sobre el tema ver: ASSOULINE, Pierre, *An Artful Life: A Biography of D. H. Kahnweiler 1884-1979*, translated by Ch. Ruas, G. Weidenfeld, New York 1990. MONOD-FONTAINE, Isabelle, et al., *Donation Louise Michel Leris: Collection Kahnweiler Leris,* Centre George Pompidou, Paris

donde construye su vida como galerista, hasta convertirse en uno de los más sobresalientes marchantes del arte moderno (fig. 4).[39] En este contexto y al igual que Vollard, se introduce en el mundo de los editores y se establece como uno de los principales promotores de los *livres d'artistes*, especialmente durante la década de los treinta. Con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, sus ediciones se ven interrumpidas por lo cual, otras figuras como Maeght o Tériade serán quienes lideren este campo en el periodo de posguerra.

> As his predecessor, Kahnweiler possessed an acute sense of business. Besides being also an art-dealer-turned-publisher he had an uncanny ability to discover the genius of his time. Indeed he called on Fauvists and Cubist painters (Derain, Picasso and Braque) as early as 1909 and asked them to illustrate various avant-garde authors (Apollinaire, Max Jacob and Satie). He would also later on Vlaminck, Juan Gris, Henri Laurens, Manolo, Lascause, Suzanne Roger and André Masson amongst others, to illustrate the work of Malraux, Artaud, Limbour, Leiris and Bataille, as well as texts of foreign writers such as Gertrude Stein and Carl Einstain. Within this extremely prolific output, several permanent features can be noted. First of all, Kahnweiler's publication were driven by a particular inspiration: a taste for wonder and humor. *Glossaire j'y serre mes gloses* (1939) jointly conceived by Leris and Masson as well as *Ne coupez pas mademoiselle ou les erreurs des P.T.T.* (1921) by Max Jacob and Juan Gris are examples of the astonishing eccentricity which characterized this publisher's style. In addition to frequently outlawing all notion of seriousness in his works, a tendency that distanced him from the established artistic shores, Kahnweiler combined the will to liberate illustration from its perceived servitude. The ideal, far from being similitude and hence mutual dependence, proves itself to be the preservation of freedom for both languages. The illustration is given autonomy and detachment, as proved by, amongst other, Picasso's etching for *Saint-Matorel* and *Le Siège de Jèrusalem* by Max Jacobs.[40]

Aimé Maeght (1906-1981), un poco más joven que Vollard y Kahnweiller, es también un reconocido marchante de arte francés, coleccionista y galerista, al igual que grabador, litógrafo y editor (fig. 5).[41] Dentro de su trabajo, se mueve

1984.

39 Sobre Kahnweiler ver: ASSOULINE, Pierre, *L'homme de l'Art. D. H. Kahnweiler, 1884-1979, Balland*, Paris 1988; y MONOD-FONTAINE, Isabelle, *Daniel-Henry Kahnweiler*, Centre George Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 1984.

40 BLUNDEL, David and BLANCKAERT, Amélie, "The Making of the livre d'artiste", 2001, op. cit., p. 155.

41 Sobre Aimé Maeght ver: MAEGHT, Yoyo, *La Fondation Maeght: l'art et vie, Éditions Gallimard*, Paris 2010; MAEGHT, Yoyo, *Maeght: l'aventure de l'art vivant, Éditions de La Martinière*, Paris 2006.





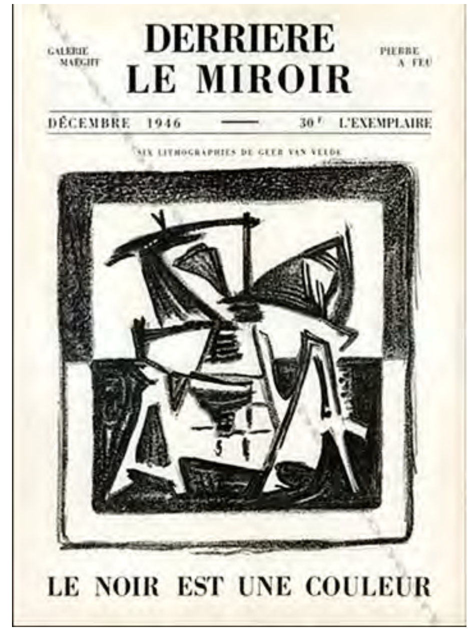
5.

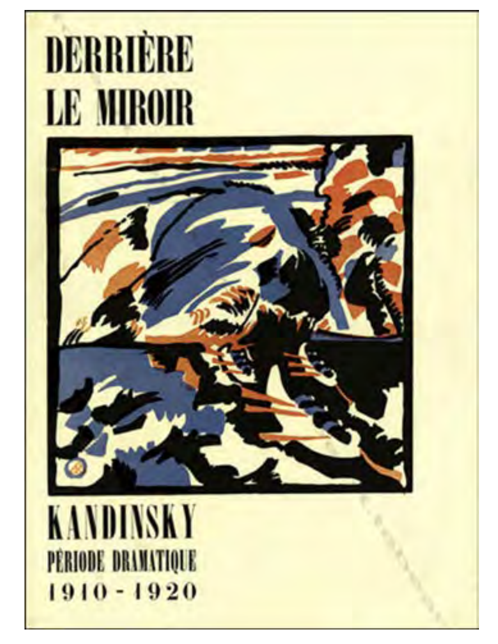
5. Fotografías de Aimé Maeght















6.

6. Algunos ejemplares de las portadas de la revista *Derrière le miroir.*

en el campo del patrocinio y apoyo de artistas modernos, y se dedica también al tema de la edición de *livres d'artiste*, aunque un poco más tarde que los ya mencionados.[42] Su periodo más importante es después de la Segunda Guerra Mundial. En él se dedica a la edición de los libros de artista, a la producción de obras litográficas independientes y funda una revista de arte y literatura en 1946, al igual que Tériade, llamada *Derrière le miroir* de la cual publica alrededor de 253 tomos (fig. 6). Esta, será reconocida, no solo por los artículos, sino por la impresión de obras de artistas, siguiendo la tradición ya planteada por Tériade en su revista *Verve*.[43] Igualmente, es reconocido por las distintas técnicas de impresión que utiliza, con las que busca mejor calidad en la producción de las obras y brindando distintas herramientas a los artistas con el fin de generarles una mayor libertad a la hora de producir sus libros. Blundel y Blanckaert definen que el papel fundamental de Maeght en la producción de los libros de artista es su interés por la calidad y la exploración de nuevas técnicas a la hora de generar la impresión de las obras:

> Aimé Maeght revealed himself to be bolder still. Open the new techniques available to him, Maeght marks himself apart first of all by his insatiable quest for quality. From his beginnings in the Twenties at Imprimerie Roubaudy in Cannes –at the time, amongst other things, he was involved in poster artwork- he became known for his unparalleled sense of the layout of the page, and he marked himself out as an excellent designer. When he subsequently decided to own press, Maeght defended a vision of the business that was clearly artistic, to say the least: "Que chacun travaille dans le génie et que l'intendance suive!" From this demand comes a perpetually reaffirmed quest for innovation, that is to say new devices so as to create an alternative language. Both a stylist and a designer in the printing press, he opened office successively in Canes (rue des Belges) in 1939 and in Paris (rue de Téhéran) in 1944. Here and there, Maeght managed to reconcile his dreams with the reality of the market in the association of text and image: remarkable creations would emerge from his many talents. Indeed, it seems that for each *livre d'artite* correspond new and adapted techniques and materials; thus, Jacques Dupin's *Proximité du murmure* for instance seems destined to merge with Ubac's copperplate engravings. This astonishing diversity of expression is in evidence in the magazine *Derrière le miroir*, of which Maeght published 253 issues, between 1946 and 1982, and where writing and painting were matched in the perfect autonomy accorded to both arts. From lithography to copper and wood engraving, Maeght masters all techniques so as to give the artists total freedom of expression. With him, the only interference was to ensure originality and renewal. It thus became possible to distinguish close connections between the greatest individuals of the post-war period.[44]

En términos técnicos los talleres de impresión juegan un papel fundamental en la producción de estos *livres d'artiste* y en general, en las nuevas técnicas de reproducción en el arte (fig.7). Ellos son los que definen la calidad de la obra, en términos visuales. Una de las más utilizadas y representativas es la litografía, la cual es utilizada tanto en la producción de libros, como en producciones de obras singulares por la mayor parte de los artistas de ese tiempo.[45]

La técnica en estas nuevas formas de expresión en el arte empieza a jugar un papel fundamental, ya que abre un nuevo camino de posibilidades para los artistas, para expresarse en distintos formatos. Le Corbusier por ejemplo, utilizará constantemente la litografía, principalmente en el periodo después de la Segunda Guerra Mundial, y además de la producción del Poema con Tériade, realiza un número importante de series litográficas.[46]

El momento de mayor auge de esta técnica llega después de la segunda Guerra Mundial, sin embargo ya Walter Benjamin (1892-1940) se anticipa con su texto *"La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"*, publicado por primera vez en francés, en 1936, unos años antes de su muerte.[47] En él define el nuevo rol de la litografía en el arte y sí así mismo, sus palabras le dan sentido al porqué se convierte en una de las técnicas preferidas por los artistas modernos (fig. 8). [48]

> Con la litografía, la técnica de la reproducción alcanza un grado fundamen-

42 WATKINS, Nicholas, *Behind the Mirror: Aimé Maeght and His Artists. Bonnard, Matisse, Miró, Calder, Giacometti, Braque*, Royal Academy of Arts, London 2008.

43 El primer tomo es publicado en 1946 y el último, el No. 253, en 1982. Sobre el tema ver la página oficial de la editorial www.maeght.com (consultada en 2015) donde se encuentran listados todos los números de la revista.

44 BLUNDEL, David and BLANCKAERT, Amélie, "The Making of the livre d'artiste", 2001, op. cit., pp. 156-157.

45 Sobre el tema ver: BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", 1994, op. cit., p. 254-258.

46 Series litográficas de Le Corbusier ver: LE CORBUSIER, *Le Corbusier: Œuvre lithographique*, Centre Le Corbusier Heidi Weber, Zürich 1966.

47 "Walter Benjamin. **Berlín 1892-Port Bou 1940.** *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Publicado por primera vez en francés en 1936, aunque recortado. Apareció completo en la edición de los escritos de Benjamin Schriften. Frankfurt, 1955. Traducción en español en Discursos interrumpidos. I. Taurus. Madrid, 1973." Ver: HEREU, Pere, MONTANER, Josep María y OLIVERAS, Jordi, Textos de arquitectura de la modernidad, Editorial Nerea, Madrid 1994, p. 254.

48 "Walter Benjamin. Berlín 1892-Port Bou 1940. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Publicado por primera vez en francés en 1936, aunque recortado. Apareció completo en la edición de los escritos de Benjamin Schriften. Frankfurt, 1955. Traducción en español en Discursos interrumpidos. I. Taurus. Madrid, 1973." Ver: Ibídem.











7.

7. Fotografías de los talleres de imprsión de Mourlot, y ejemplos de las máquinas que utilizaban. Este es uno de los talleres más reconocido para la impresión de obras litográficas en París.

tal nuevo. El procedimiento, mucho más preciso, que distingue la transposición del dibujo sobre una piedra de su incisión en taco de madera o de su grabado al aguafuerte en una plancha de cobre, dio por primera vez al arte gráfico no sólo la posibilidad de poner masivamente (como antes) sus productos en el mercado, sino además la de ponerlos en figuraciones cada día nuevas. La litografía capacitó al dibujo para acompañar, ilustrándola, la vida diaria. Comenzó entonces a ir al paso de la imprenta. Pero en estos comienzos fue aventajada por la fotografía pocos decenios después de que se inventara la impresión litográfica. En el proceso de la reproducción plástica, la mano se descarga por primera vez de las incumbencias artísticas más importantes que en adelante van a concernir únicamente al ojo que mira por el objetivo. El ojo es más rápido captando que la mano dibujando; por eso se ha apresurado tanto el proceso de la reproducción plástica, que ya puede ir al paso de la palabra hablada. Al rodar en el estudio, el operador de cine fija las imágenes con la misma velocidad con que el actor habla. En la litografía se escondía virtualmente el periódico ilustrado y en la fotografía el cine sonoro. [49]

La concepción de obras que pueden ser reproducidas, pero que siguen siendo valoradas como originales, es un procedimiento que se hace cada vez más común. Esto permite que las obras de arte, como idea y técnica, lleguen a una mayor cantidad de público, sin perder su esencia. Son reproducciones, donde la técnica de impresión hace parte de la obra misma. Por esta razón, estas no deben ser entendidas como copias, así se imprima un importante número de una serie de la misma obra. Así mismo, el hecho que estas obras lleguen a un mayor número de personas, no significa que sea un arte dirigido a todos los públicos, puesto que el alto costo de impresión y la numeración de las series, por un lado limita el tipo de público que puede adquirilas, y por otro, como decía Le Corbusier, no es cuantos vean la misma obra de arte, sino quienes tengan la posibilidad de comprender y descifrar su mensaje.

La producción de los *livres d'artiste*, es concebida como series de libros únicos, establecidos como objetos de colección, bajo producciones de corto tiraje y elevado precio. En su realización, integran procedimientos artesanales con las técnicas de imprenta más modernas de la época. Esto añade un valor adicional, ya que la esencia de estas obras está en la idea de ser reproducidas con el más alto estándar, en el que la técnica de reproducción hace parte de la naturaleza misma de la obra.

Evidently, such carefully assembled works of art need highly talented printers if the creative genius that conceived them is to be visible in the final product.

49 BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", 1994, op. cit., p. 255.







8.

8. Ejemplos ade algunos de los artistas modernos como Matisse o Miró, produciendo sus obras litográficas en los talleres de Mourlot, y de algunas de las muestras de la producción del taller.

The artist responsible for illustrations will first make several preliminary practice runs. The plates carrying the illustrations are then passed on to the specialist printer who will be responsible for hand-setting them. The Imprimerie Nationale, Imprimerie Fequet & Baudier, R. Blanchet & Fils and François Da Ros are among the best-known printing-houses for texts and also deal with wood engravings. Other more specialized presses are required for different methods of illustration. “Tailles-douciers” deal with metal process, printing engravings, etchings and aquatints. Lacourière & Frélaut, G. Leblanc and Rigal are famous for their work in this realm. Mourlot Frères and Desjobert are equally famous ateliers in the area of lithography. All of these elements – the limited copies of each work, the fine paper used in its production, the atypical designs of the books, the reputation of the specialist presses as well as the renown of both illustrator and writer – mean that the *livre d’artiste* is often an expensive work. But it does not have to be: if the dialogue between writers and painters (and not simply the illustration of the former by the latter) has, for more than a century, inspired such a fascination, it is that the very nature of this relational form excludes the idea of a single model. There is no single method of production, but rather an infinite number of unique ways to create the book.[50]

Elementos fundamentales en la producción de estos libros son: la reproducción del color y la elección del papel en el que son producidos. En términos artesanales, estas decisiones, más el rol del artista, definen el costo, tal como lo afirman David Blundel y Amélie Blanckaert:

The paper used for the *livre d’artiste* is as important as any other part of the book and is very often hand-made. It can for instance be a ‘vélin’ (vellum; for example, ‘vélin d’Arches’) or ‘verge’ (laid paper; for example, ‘vergé’ de Montval’), the latter being more suitable for fine engraved lines. With such care being taken over the material used, the choice of typeface is obviously critical in determining the final presentation of the work. The most frequently used styles include Garamond, Caslon, sanserif Univers, Ile-de-France and the classic Romain du Roi.[51]

En éste contexto de los precursores de los libros de artistas, surge otro personaje, quien es el que más incumbe en esta investigación: Stratis Eleftheriades, conocido como Tériade (1889-1983). Tériade, al igual que Maeght, desarrolla la idea del libro a su máximo nivel en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial. En este proceso se concentra principalmente, en dos temas: todo lo relacionado con la perfección en la reproducción del color y en darle libertad a los artistas, para realizar la totalidad del libro. En el caso de Le Corbusier, le permite, bajo su autoría, desarrollar el texto y las imágenes como una obra de arte total.[52]

50 BLUNDEL, David and BLANCKAERT, Amélie, “The Making of the livre d’artiste”, 2001, op. cit., p. 154.

51 Ibídem.

52 AA.VV., *Tériade & les livres de peintres*, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis 2002.

2.2 Tériade y les Éditions Verve

2.2.1 La inserción de Tériade en el mundo del arte en París: *Cahiers d'art, L'Intransigeant, Minotaure* y *La Bête Noire* (1926-1936)

Teríade (1889-1983) llega a París en 1915 para estudiar Leyes, aunque siempre estuvo interesado en el arte y las tendencias de la moda parisina, principalmente a través de las revistas de moda.[53] Su primer contacto con Francia es su llegada a Marsella, como puerta de entrada antes de arribar a París. En ese entonces, Francia se encuentra sumida en la primera Guerra Mundial, por lo tanto su encuentro no fue con el país ideal que soñaba, sino con la cruda realidad de la guerra. Él define esta experiencia como un encuentro con la tristeza.[54] Una vez llega a París, estudia Leyes, patrocinado por su padre. Es una carrera que en realidad no le interesa, sin embargo la termina y le sirve para mantenerse y posicionarse económicamente. En ese periodo regresa por un tiempo a Grecia, hasta que decide finalmente retornar a París para establecerse definitivamente. En París inicia poco a poco su incursión en el mundo del arte (fig. 9) que es el que verdaderamente le interesa y acude constantemente a teatros, cafés, museos y galerías hasta compenetrarse por completo en la vida parisina.[55] Michel Anthonioz, en su libro *Verve*: *The Ultimate Review of Art and Literature (1937-1960),* se refiere a este periodo de su vida:



9.

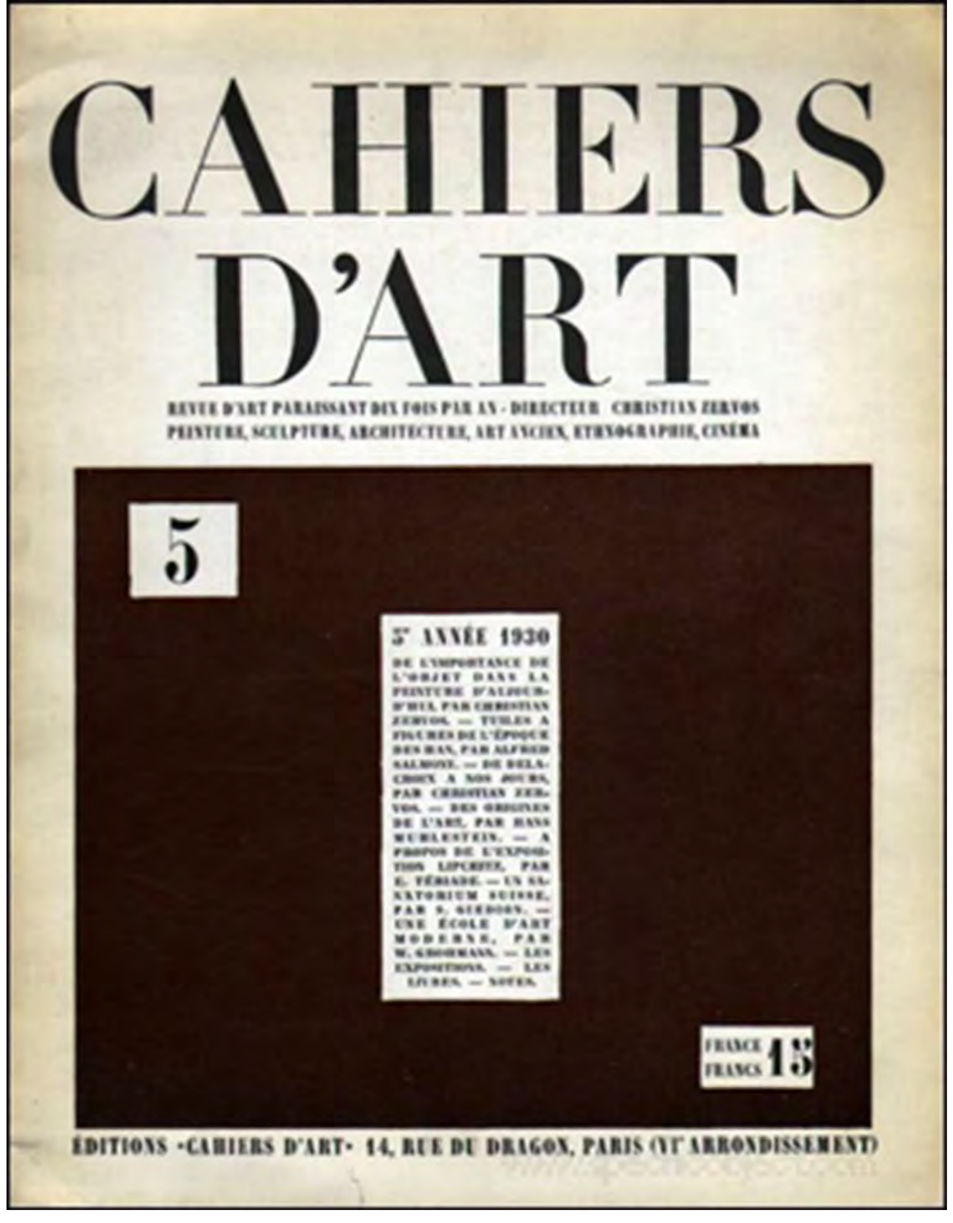
9. Fotografía de Tériade con dibujos de Chagal.

> Tériade studied law, as he had promised his father, but it bored him to tears. Like Ambrois Vollard –whose work was to be, in a way, carried on by Tériade- he used his studies as a pretext, a way to reassure his family. He was forever dragging things out, ostensibly to take additional examinations. His father waited for him to come back home and take over the family business, but waited in vain, for Paris had become Tériade's new home. He paid regular visits to the Louvre, the few galleries that existed at the time, movie houses, bookstores, and cafés popular among the literati. Le Dôme, La Coupole, La Rotonde in Montparnasse, as well as the Brasserie Lipp, Les Deuux Magots, and the Café de Flore on Boulevard Saint-Germain –they became his siting rooms, offices, and verandas. In time, he met everyone. The Paris of that period bears little resemblance to the Paris of today. Visits to cafés played vital role in everyday life then. People would go there to warm themselves, body and soul. In those days, it was not unusual to spend three or four hours over beverage, talking, talking, talking all the while. "That's how I developed the habit of drinking nothing but cold coffee," Tériade would say. "Hot coffee scalds my mouth!" In a café, one could sit and read a newspaper at length,

53 ANTHONIOZ, Michel, *Verve: The Ultimate Review of Art and Literature (1937-1960)*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York 1988, p. 15.

54 Ibídem.

55 Sobre la vida de Tériade en París ver: ANTHONIOZ, Michel, *Hommage à Tériade*, Grand Palais et Centre National d'Art Contemporain, Paris 1973.



10.

10. Ejemplo de una carátula de *Cahiers d'Art*

write letters on stationery furnished by the house, and –most of all– vanquish loneliness just by being near dreams of glory, and involved in daily contact with the give-and-take of ideas and ideals.

For Tériade, who was not yet aware that he wanted to be a publisher, café life played a crucial role in his personal development, and it was in those surroundings that he encountered the writers and artists who would become his friends. [56]

Entre 1915 y 1926 se dedica a construir su vida y sus relaciones en el contexto del arte. Su atención se centra principalmente en la pintura, en la cual ya incursionaba como pintor, desde tiempo atrás en Grecia. Sin embargo, es en París donde logra encontrar un espacio entre los pintores más reconocidos, pero como crítico de arte. Entre los pintores más cercanos con quienes mantiene una fuerte amistad, hasta el final de su vida, se encuentran figuras como Matisse, Picasso, Braque, Chagal, Léger, Miró, Rouault, Laurens y Giacometti (fig. 13).[57]

En 1926, inicia el desarrollo de su carrera como crítico de arte y editor. Christian Zervos (1889-1970), griego también de nacimiento, funda la revista *Cahiers d'art* (figs. 10-11) y lo invita a participar como encargado de la sección de arte moderno.[58] Este trabajo en conjunto, perdura por cinco años y Téridade alcanza a participar en más de cuarenta publicaciones. En esta revista es donde inicia su experiencia cómo crítico en cercanía directa y oficial con el mundo del arte. Durante estos cinco años de trabajo se presume que Tériade conoce a Le Corbusier. Dada la importancia de la revista de *L'Esprit nouveau* en el medio parisino, como una de las publicaciones que lideraron el curso del pensamiento

---

56 ANTHONIOZ, Michel, *Verve: The Ultimate Review of Art and Literature (1937-1960)*, 1988, op. cit., p. 15.

57 "It was during those years that he acquired the aura of introspection that struck everyone who came in contact with him. Seldom in motion, he was never at rest. Like a mystic who never tires of perusing psalms to the glory of God, Tériade perused painting. It obsessed him, possessed him. He had no illusions about the artworks he had produced back in Varia. He had never been cut out to be a painter. And yet, nothing interested him more. Before long, artists of every kind began to treat him as an equal, and being in their company was his chief delight. Up to the last months of his life, he would reminisce about his conversations with Matisse, Laurens, Giacometti, Picasso, Braque, Chagal, Léger, and Miró. With all his being he shared their enthusiasms –as well as their doubts- and became deeply involved in the great adventure of modern art." Ver: Ibid., pp. 15-16. Ver también: ANTHONIOZ, Michel, *Hommage à Tériade,* 1973, cit.

58 "It was in 1926 that his first real venture into the Parisian art scene took place –albeit in a marginal fashion. Christian Zervos, an older fellow-Greek, had just begun publishing Cahiers d'Art, a magazine that "aspired to bring out the universality of the plastic arts by subjecting to the same uncompromising scrutiny not only the most recent of modern trends, but also those from the past that inevitably resurface in modern context." Ver: Ibid., p. 16. Sobre la historia de *Cahiers d'art* y Zervos ver: DEROUET, Christian, *Zervos et Cahiers d'art*, Centre George Pompidou, Paris 2011.

y las ideas modernas durante el inicio de la década de los veinte. Estas ideas no serán ajenas para ninguno de los artistas o críticos que años más tarde participan en las publicaciones de *Cahiers d'Art,* y Le Corbusier es uno de ellos.[59] En el periodo en que Tériade participa en la revista, Le Corbusier es una de las figuras reconocidas que publica en ella. También se transcriben artículos sobre su obra, como por ejemplo el escrito por S. Giedion en 1930, en el no. 4 de la revista, titulado *« Le Corbusier et la architecture contemporain »* o *« Maison de l'Union des Coopératives de L'U.R.S.S. a Moscou »* escrito por Le Corbusier y Pierre Jeanneret, publicado en 1929.

Otro hecho importante dentro del acrecentar de la experiencia de Tériade en la revista, es el encuentro con Kahnweiler y sus ideas.[60] En el *Cahier d'Art,* No. 2 de 1927*,* Tériade escribe la presentación de una entrevista a Kahnweiler,[61] donde lo identifica como un "campeón". Precisa que un campeón es aquel que ha entregado y en algunos casos hasta puesto en riesgo su fortuna, en el negocio de la pintura, "el más inteligente de los negocios".[62] Con estas palabras, Tériade define su absoluto interés en la pintura, tanto como tema, así como el valor del patrocinio de artistas y el trabajo en conjunto con ellos.

Paralelo a su trabajo en *Cahiers d'art*, Tériade también escribe en la sección de arte del periódico *L'Intransigeant* junto con Maurice Raynal (1884-1954), otro coleccionista y crítico de arte, con quién desarrolla también una importante amistad.[63] En estas dos experiencia, entre Zervos y Raynal, *Cahiers d'Art* y





11.

11. Fachada de *Cahiers d'Art* en París

59 Sobre el tema, ver: DEROUET, Christian, *Zervos et Cahiers d'art*, 2011, cit. Ver también : MAÑERO RODICIO, Javier, "Cristian Zevros y los Cahiers d'Art: La invensión del are contemporáneo", en *LOCUS AMOENUS*, No. 10, 2009-20010.

60 Sobre Kahnweiler ver: ANTHONIOZ, Michel, *Verve: The Ultimate Review of Art and Literature (1937-1960*), 1988, cit.; ASSOULINE, Pierre, *An Artful Life: A Biography of D. H. Kahnweiler 1884-1979,* translated by Ch. Ruas, G. Weidenfeld, New York 1990 ; y MONOD-FONTAINE, Isabelle, et al., *Donation Louise Michel Leris: Collection Kahnweiler Leris*, Centre George Pompidou, Paris 1984.

61 Ver: TERIADE, "LOOSE LEAFS", en *Cahier d'Art*, No. 2, Paris 1927.

62 Ver: Ibídem. También ver: ANTHONIOZ, Michel, *Verve: The Ultimate Review of Art and Literature (1937-1960)*,1988, op. cit., p. 17.

63 "Along with various exhibitions put on in different Paris galleries, and his collaboration with Christian Zervos, it was in the art columns of l'Intransigeant, one of the great Paris newspapers, that Tériade made his debut. Each week "The Two Blind Men" (that was how Tériade and Maurice Raynal jokingly christened themselves) reviewed the contemporary scene in the plastic arts. Right from the start they ran counter to traditional aesthetic analysis. As a champion of modern art in its great struggle Tériade decided to abandon the osten long-winded commentaries of art criticism and let the actual protagonists, i.e., the painters and the sculptors, speak for themselves. Where in the world is there another daily paper which can boast of having had in its art columns contributors of the caliber of Chagall, Le Corbusier, Léger, Rouault, Van Dongen and many others?" Ver: ANTHO-



12.

 12. Carátula de *Minotaure* realizada por Picasso

L'Intransigeant, Tériade consolida su posición frente a la estética y el arte que le interesa; según Michel Anthonioz, su interés se enfoca, definitivamente, por el arte moderno.[64]

En 1931, termina su trabajo con Zevros y conoce a Albert Skira (1904-1973), uno de los más reconocidos editores suizos de libros de lujo y empieza a trabajar con él. En este periodo editan dos libros fundamentales en la historia de los *livres de artistes*: por un lado está la *Métamorphoses* de Ovidio, ilustrada por Picasso en 1931 (fig. 12)[65] y por el otro, la edición de *Poésies* de Stéphane Mallarmé,[66] ilustrada por Matisse en 1932.[67] Michel Anthonioz en su libro *Verve*: *The Ultimate Review of Art and Literature (1937-1960)* afirma que aunque estos dos libros son producidos bajo la gran marca de la editorial de Skira, es Tériade la verdadera fuerza directriz detrás de la edición ilustrada, principalmente de la de los *Poemas* de Mallarmé.[68]

En 1933, consolidan una corporación con Skira y trabajarán juntos hasta 1937, año en el cual se independiza para fundar su propia editorial llamada *Société des Editions de la Revue Verve*. Durante el tiempo de trabajo con Skira, producen otros libros como: *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, ilustrado por Dali en 1934 o *Bucoliques* de Virgilio, ilustrado por André Beaudin en 1936, entre otros. Uno de los trabajos más significativos es la publicación de la revista surrealista *Minotaure,*[69] la cual se produce entre 1933 y 1939. Sin embargo, la asociación de Tériade con la revista termina unos años antes, en octubre 15 de 1936, el año previo a la fundación de *Verve*.[70]

Con relación a este periodo de trabajo con Skira, Anthonioz escribe:

NIOZ, Michel, *Hommage à Tèriade*, 1975, op. cit., p.63.

64 ANTHONIOZ, Michel, *Verve: The Ultimate Review of Art and Literature (1937-1960*), 1988, op. cit., p. 18.

65 (PICASSO) – OVIDIO, *Métamorphoses,* Albert Skira & Cie., Lausanne 1931.

66 Empieza a trabajar en este libro desde 1930, cuando recibe la propuesta y se publica en 1932. El libro consta de veintinueve aguafuertes en una edición total de ciento cuarenta y 5 ejemplares. AA.VV., *Matisse els libres ilustrats*, Fundación la Caixa, Girona 2004, p. 42.

67 (MATISSE) – MALLARMÉ, Stéphane*, Poésies,* Albert Skira & Cie., Lausanne 1932.

68 "Bibliophiles will find Skira's colophon in these books, but it should be noted that Tériade was the driving force behind Skira's extraordinary illustrated edition of Mallarmé's Poems." Ver: ANTHONIOZ, Michel, *Verve: The Ultimate Review of Art and Literature (1937-1960)*, 1988, op. cit., p. 21.

69 *Revue d'art Minotaure, La revue à tête de bête dont treize numéros se sont échelonné de 1933 à 1939*

70 ANTHONIOZ, Michel, *Verve: The Ultimate Review of Art and Literature (1937-1960*), 1988, op.cit., p. 22.

An agreement had been reached on December 1, 1932, whereby Tériade would serve as artistic director, and Skira as managing director, of a prospective venture of Surrealist movement. For one thing, it was the first regularly published periodical that André Breton and his colleagues agreed to write for. But it was with his good friend, George Bataille, that Tériade laid the groundwork for Minotaure, and came up with the title. He wished to reconcile the Surrealists with Bataille, “that mystic.” (Breton, who had already excluded Sadoul, Leiris, Aragon, Gilbert-lecomte, Vailland, Daumal, and other “dissidents” from his coterie, had saved his harshest invective for Bataille.) Since Breton saw *Minotaure* as a chance to fulfill a number of cherished objectives –high quality reproductions, typography, paper, etc.- he resigned himself to sharing space with non-Surrealists painters (Picasso, Braque, Derain, Beaudin, Borès, Balthus, Matisse), as well as with writers who did not share his preoccupations (Saint-Exupéry, Vollard, Elie Faure, Mallarmé, Venturi), or whom he was willing to tolerate despite their dissent (Leiris). But to Breton, Bataille was “dangerous” and he repeatedly stated his position in no uncertain terms. Although Tériade had no choice at the time but to give in, Breton’s displays of intolerance did not sit well with him. Later on, Bataille would write for Verve on a regular basis.

(…) Tériade, for his part, did not become too deeply involved in the venture. As he said in 1972: “I created *Minotaure* partly as a response to purist strains in Cubism, but also because the prospect of mixing all sorts of ideas together appealed to me. A certain amount of feverish excitement seemed very healthy and fruitful at the time.” Surrealism piqued Tériade’s curiosity and elicited a degree of sympathy from him, but he was never dyed-in-the-wool Surrealist. [71]

Paralelo a su trabajo con Skira, Tériade vuelve a trabajar con Maurice Raynald en la publicación de un periódico activista, dedicado a la crítica artística y literaria, titulado *La Bête Noire*: “*La Bête Noire* is directed against those who have deserted the modern spirit – as well as those who cash in on it. Its sole objectives is to authenticate and highlight the original elements of that spirit. (…)”.[72] En este periódico, al igual que en la revista de *Cahiers d’art*, Le Corbusier publica varios artículos, lo cual indica que la relación entre él y Tèriade se inicia tiempo atrás.[73]







13.

13. Fotografías de Tériade y distintos artistas como-Picasso, Giacometti y Matisse.

71 Ibid., p. 21.

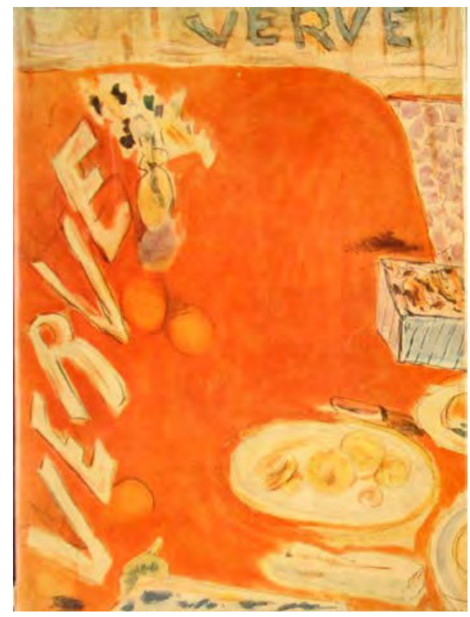
72 Ibid., p. 22.

73 After a two-page spread –featuring poetry by Michaux, Superville, Bacon, Audiberti, and Follain- there is a lengthy article by Le Corbusier entitled “I Am an American,” wherein the foremost French architect of the days stated his admiration for the architecture of New York. Also included in this final issue are contributions by Audiberti and André de Richaud. (tomos 5 y 6 del périodico) Ver: Albid., p. 23. En el octava entrega, publicada en febrero de 1936, Le Corbusier vuelve a publicar un artículo, sobre NY.

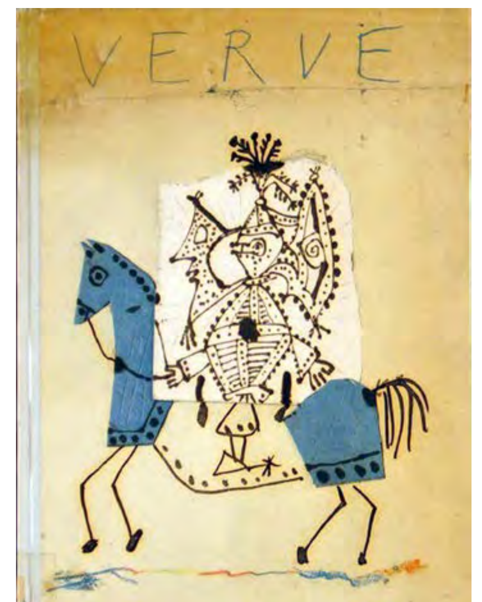




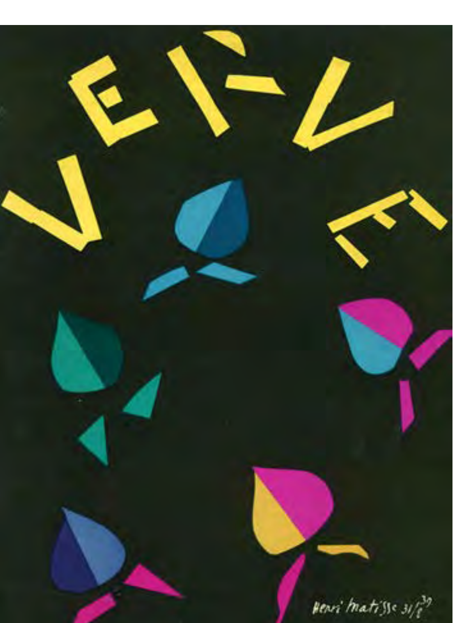




14.







 14. Distintos ejemplares de la revista *Verve*.

2.2.2 1937, La creación de *Verve:* la revista y la editorial

En 1937 Tériade establece su editorial y funda su propia revista de crítica de arte y literatura llamada *Verve*. Con esta revista se genera una colaboración directa con artistas como Matisse, Picasso, Braque, Rouault, Chagall, entre otros, a los cuales convoca para realizar algunas de sus portadas (fig. 14-15).[74] Con esta idea revive el trabajo que ya había compartido con Picasso, cuando editan con Skira la primera publicación de *Minotaure*, para la cual Picasso realiza un collage de un Minotauro para la carátula. El principal aporte de esta revista *Verve*, además de los textos críticos y literarios, es la popularización de la idea de generar que los artistas produjesen una obra para ser reproducida en las carátulas de una revista. Esta idea, que ya se había llevado a cabo en *Minotaure,* ahora con *Verve* se convierte en uno de los valores agregados del posicionamiento de estas revistas en el contexto del arte, no solo por su contenido intelectual, sino como objetos valiosos que pueden llegar a traspasar el valor divulgativo. De ella se publican 38 números, entre 1937 y 1960, de los cuales el primero, aparece en diciembre de 1937.

> The first issue of *Verve* appeared in December 1937. Tériade was to channel most of his energy into *Verve*, which was first a magazine and later a publishing house. He had left *Minotaure* the year before, and now –after a brief excursion to his native Greece- he starts alone down a road on which many before and after him have come to grief: the foundation of a major, ambitious, and free-spirited publication focusing on art and literature.[75]

Los cinco primeros números se publican tanto en francés como en inglés. En el primer número presenta un testimonio o manifiesto de lo que será la revista, así como de las cualidades y de la calidad que mantendrá. En este texto, ya se vislumbra el profundo interés de Tériade por la perfección en las cualidades de impresión y el deseo de trabajar involucrando a los artistas, de forma directa sobre lo que se produce. En el texto también manifiesta su posición ante la importancia de la originalidad del material que se presentará. Por esta razón utiliza un término con el que define la cualidad única de esta revista, que es: "luxuriousness". Si la revista la define bajo este concepto y con ella busca trabajar directamente con los mejores talleres de impresión litográfica y tipográfica, esta experiencia le brindará todas las herramientas para luego, años más tarde, incursionar en el mundo del *livre d'artiste*.

El texto de presentación de la revista *Verve* no. 1, Diciembre 1937 dice:

> VERVE proposes to present art as intimately mingled with the life of each period and to furnish testimony of participation by artists in the essential events of their time.
>
> It is devoted to artistic creation in all fields and in all forms.
>
> VERVE has adopted a traditional form.
>
> It will present documents as they are, without any arrangement which might detract from their naturalness. The value of its elements will depend on their character, the selection of them that has been made and the significance they assume through their disposition in the magazine.
>
> That the illustrations may retain the import of the originals, VERVE will utilize the technical methods best suited to each reproduction. It will call on the best specialists of heliogravure in colors and in black and white, as well as of typography, and will not disdain to employ the forgotten process of lithography.
>
> The luxuriousness of VERVE will consist in the publication of documents as fully and as perfectly as possible. [76]

Unos pocos años después de su fundación, comienza la segunda Guerra Mundial y llega la ocupación alemana a París. Esto dificulta la producción de la revista; sin embargo, Verve alcanza a producir algunos números. Entre la primavera de1939 y el verano de 1940 produce los números 5, 6, 7 y 8; entre los años 1940-41 no se publica ninguna revista; en 1943 publica el no. 9 y 10, y en 1944 se ve interrumpida una vez más la edición, hasta marzo de 1945. A partir de este año se inicia una producción constante la cual perdura hasta 1960.

> The German occupation, the resulting censorship, and other war-related hardships jeopardized the very existence of venture that had been three long, taxing years in the making. Despite the difficulties in getting from one place to another, the rationing of paper, and other handicaps, six issues of Verve managed to emerge between 1940 and 1945. Verve No. 8, with its black cover and tribute to "The Nature of France," testified to where Tériade and Angèle Lamotte stood with respect to the Nazis and their stooges. [77]

La principal importancia de la existencia de la revista con relación a lo que

74 Matisse, Rouault, Picasso, Chagall, Braque…. (Ver la pag. Del museo de Tériade)

75 ANTHONIOZ, Michel, *Verve: The Ultimate Review of Art and Literature (1937-1960)*, 1988, op. cit., p. 25.

76 Ver texto introductorio de la versión en inglés del número 1 de la revista Verve: TÉRIADE, Verve, No. 1, Paris,. Texto también publicado en: Ibid., pp. 26-27.

77 Ibid., p. 26.





15.

 15. Distintos ejemplares de la revista *Verve*.

después serán los libros de arte, es la insistencia de Tériade con relación al profesionalismo y perfección en las técnicas de impresión. Como afirma Anthonioz, aunque existe la conciencia que al reproducir una obra original, esta siempre va a perder parte de su presencia física, Tériade tanto en sus libros como en la revista, va hasta los máximos extremos para respetar los deseos del artista, para reproducir o recapturar hasta el punto mas preciso posible, la obra original.

> While he lacked technical training, properly speaking, he strove to recreate true chromatic relationships and the exactitude of colors. The wide range of expensive processes that went into each and every issue of *Verve* was an unheard-of extravagance at the time and demonstrated his demand for fidelity. Artists appreciated this unflagging vigilance and came to expect it –especially Matisse, who regularly insisted on technical *tours de force*, regardless of cost.
>
> The printing processes Tériade used (color photogravure, black-and-white photogravure –two of the techniques in which the French printer, Draeger Frères, excelled) give the pages of Verve the velvety softness and sharp definition usually reserved for deluxe art books; nonetheless, Tériade used them to illustrate his magazine. The results were spectacular, and give these visual documents an estimable quality that modern printing techniques, unfortunately, do not even approach. [78]

En este proceso y después de probar con muchos talleres de impresión, inicia el trabajo en conjunto con la imprenta de Mourlot Frères, con quien producirá las litografías para su revista y los libros de arte después de la guerra.

78 Ibid., p. 27.

2.2.3 1943, Tériade y los *« livres de peintre »*: la creación de la colección *« Grands livres manuscrits et illustrés par les artistes »*

Después del rotundo éxito de los *livres d'artiste* producidos durante la década de los treinta[79] y del acierto con las portadas de la revista *Verve*, Tériade, a partir de su profunda admiración y amistad con algunos de los artistas que participan en su revista, decide crear durante la década de los cuarenta, principalmente después de la Segunda Guerra Mundial, su propia colección de *livres d'artiste*, la cual denomina *« grands livres manuscrits et illustrés par les artistes. »*[80] La idea de Tériade con esta colección es continuar con el desarrollo del diálogo entre poeta y pintor, poesía e imagen, pero en este caso, ofreciendo a los artistas la posibilidad de expresarse a través de su propio libro, tanto a través de la imagen, como del texto. En su colección genera la oportunidad y la libertad para que sean ellos mismos los autores también, de los textos de sus libros, si así lo deseaban.

Tériade participa en la realización y publicación de varios de los libros de artista que produce Skira durante su asociación. Esa experiencia se convierte en la escuela que años más tarde recoge y replantea en su colección; sin embargo genera su propia línea de libros, con algunas modificaciones sobre lo que hasta el momento se había desarrollado en este género. Los dos cambios importantes son: en primer lugar, permite al artista realizar las imágenes y escribir los textos de sus propios libros. En segundo lugar, un enfoque absoluto sobre la presencia y utilización del color; esto proviene de la sensibilidad y la importancia que para Tériade tienen el trabajo con el color y la búsqueda de perfección a la hora de ser reproducido en impresiones litográficas. Por estas dos razónes, algunos autores como Anthonioz definen que, los libros de Tériade, más que ser *livres d'artiste,* deben ser catalogados más como *livres de peintres,* porque el proceso, ya no parte de un texto externo, sino que la idea total proviene del pintor, en donde puede desplegar su imaginación y técnica.[81]

In the course of his association with Albert Skira during 1930's –the period that had witnessed the publication of the "Matisse Mallarmé"- Tériade had had a unique opportunity to learn firsthand what publishing art books was all about. What Tèriade produced, however, both then and later, were more than just *livres d'art*; they were *livres de peintres*, meaning books wholly designed by one artist. In this respect, he took up where the great Ambroise Vollard had left off. Publishers of deluxe editions tended to be a cautious and conservative breed. As a rule, they would commission conventional painters to turn out a set of pictures that engravers could transform into illustrations. The publisher then took care of the rest.

Tèriade like Vollard, reversed the process. Now the artists was directly involved in selecting the text (possibly his own, as was the case with Matisse, Miró, Léger, and Giacommetti), and in deciding upon the calligraphy or typography, any embellishments (the endpapers, decorative initials, etc.), and –of course- the illustrations. In short, the artist supervised everyday facet of production. In this sense, the word "illustration" is misleading. One of the most striking examples is Matisse's writing in a splendid hand that the lines he is drawing were "grisaille" meant simply to give the plates some "breathing room." In Tériade's *livres de peintres*, text took a back seat to painting.

By giving the painter a say in the choice of text, how big the page should be, even what cuts to make, Tèriade revived the tradition of the medieval illuminated manuscript. For all their monumentality, and despite the painstaking care taken with the typography (often entrusted to the Imprimerie Nationale), these books are, more than anything else, sets of original prints. [82]

Según Blundel y Blanckaert, Tériade será reconocido por un lado, como el gran colorista y por el otro, por rechazar la idea de hacer una reconstrucción arqueológica del pasado, como había ocurrido hasta el momento en la producción de los *livres d'artiste*, al buscar revivir textos clásicos. En contraposición, Tériade plantea con su colección, un nuevo modelo de libro con una concepción moderna en su totalidad, sin que esto implique dejar de editar algunas obras con textos clásicos.

(…)The great colourist is nevertheless Tériade, for whom colour had a privileged quality. What he wrote in relation to Dufy could equally be applied to him: "Il s'est imprégné de ces deux couleurs (le bleu méditerranéen et le vert normand) jusqu'à les restituer physiquement à la poésie."[83] If, most often, he published writ-

---

79 Ver: STRACHAN, W.J., *The Artist and the Book in France: The 20th Century Livre d'artiste*, George Wittenborn, New York 1969; and KOSINSKI, Dorothy, HOTCHKISS, Valerie, *Livres d'Artiste: The Artist and the Book in Twentieth-Century France*, Bridwell Library, Southern Methodist University, Dallas Texas 2005.

80 Ver: ANTHONIOZ, Michel, *Hommage à Tériade*, 1973, cit.

81 "There were times when a text was important in its own right, as with Pierre Reverdy's Le Chant des Morts (illustrated by Picasso) and his Au Soleil du Plafond (illustrated by Gris). However, among the twenty-six *livres de peintres* Tériade published, such examples are rare." Ver: ANTHONIOZ, Michel, *Verve: The Ultimate Review of Art and Literature (1937-1960)*,1988, op. cit., p. 29.

82 Ibid., pp. 29-30.

83 Esta es una cita tomada de un artículo de Tériade publicado en 1929, sobre Raoul Dufy en *Cahier d'art*. Ver: TÉRIADE, « Raoul Dufy et le nu », dans *Cahier d'art* No. 4, Paris 1929, pp. 171-173.





16.

 16. 1956, *La Bible* de Chagal.

ers from the past,[84] and thus distinguished himself from Kahnweiler and Maeght, who were concerned to encourage the dialogue between contemporary writers and painters, Tériade rejected, however, an archaeological reconstruction of the past. Thus, his search for expression leads him, if need be, to put aside the very common process of lithography, turn to the stencil and go as far as Germany to find certain reddish-brown pigments coveted by his long time friend, Matisse.[85]

De esta colección se publican veintiséis libros.[86] Algunos son ejecutados en su totalidad por el artista y otros, con la tendencia de los años treinta, de elegir textos históricos de la literatura clásica o la obra de algún poeta contemporáneo, para combinarlos con la visión plástica ilustrativa del pintor. En el caso de la colección, uno de los libros más representativos en términos históricos, es *La Bible* ilustrada por Chagall y publicada en 1956 (fig.16).[87] Con relación a un texto contemporáneo, uno de los mas representativos es *Le Chant des Morts,* compuesto por poemas de Reverdy e ilustraciones de Picasso, publicado en 1948.[88] Sin embargo, como Anthonioz lo señala en su escrito, citando a François Chapon, Tériade, tubo que lidiar con toda clase de artistas con temperamentos e intereses tan disimiles como los de Laurens, Chagall, Matisse, Léger, Giacommetti o Miró. Por esta razón, él se encarga de recomendarles distintos temas, textos o procesos de impresión que les permitiera, a cada uno surgir con obras grandiosas y únicas.[89]

Le Poème de l'angle droit de Le Corbusier (1955), *Jazz* de Matisse (1947), *Le Cirque* de Léger (1950) o *Divertissement* de Rouault (1943), son unos de los ejemplares más sobresalientes del grupo de libros realizados en su totalidad por el artista. Dentro de este grupo, *Jazz* (1947) es uno de los modelos a seguir por los demás, especialmente por Le Corbusier, dado que la concepción de la maquetación de *Le Poème de l'angle droit,* se basa en muchas de las técnicas y principios compositivos utilizados por Matisse.

Michel Anthonioz, en la introducción del libro-catálogo *Hommage à Tériade*, sintetiza la labor de Tériade con las siguientes palabras:

> Tériade's achievement goes far beyond what one normally associates with the publisher, the actual publisher work being simply one stage in a long and difficult journey. Of course, the effort Tériade made to obtain the best possible reproductions, depending on the type and technique of the original, is of great importance. With Mourlot, he helped to rehabilitate the process of lithographic reproduction, the essence of which, as it was later to be seen, is so perfectly adapted to modern art. The quality of reproduction, in colour or black and white, which he obtained with Draeger, together with the perfection afforded by the classic typography which is the hallmark of the Imprimerie Nationale in all its works, show that he overlooked nothing in order to produce a really beautiful piece of work. But this is not the heart of the matter: Tériade was at one and the same time the architect and the instrument of an extraordinary reconciliation, one which might seem obvious to us today, but certainly was not so at the time, the reunion of poetry and painting. With a few notable exceptions (the Surrealists, Reverdy) the poets and other writers published by Tériade were either indifferent or, like Valéry and Claudel, actively hostile to contemporary painting.[90]

---

84 Blundel y Blanckaert hacen énfasis que igualmente Tériade produce libros con textos del pasado como Poèms de Charles d'Orléans ilustrados por Matisse, La fointaine con pintiras de Chagall, o escritos de Theocritus y Lician acompañados con pinturas de Laurens. Ver la cita 11 en: BLUNDEL, David and BLANCKAERT, Amélie, "The Making of the livre d'artiste", 2001, op. cit., p. 158.

85 Ibid., p. 157.

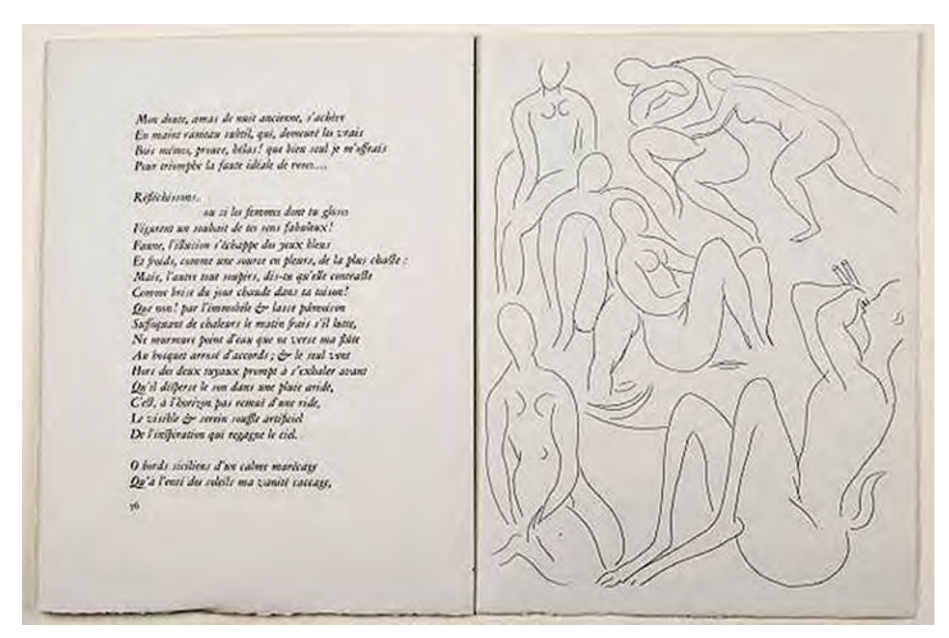
86 Ver: ANTHONIOZ, Michel, *Hommage à Tériade*, 1973, cit.

87 (CHAGAL)- AA.VV., *La Bible*, Editions Verve, Paris 1956.

88 Blundel y Blanckaert, publican en su texto "The Making of the livre d'artiste", un apartado de un comentario hecho por Reverdry sobre el libro que realiza con Picasso en el que dice: "According to Reverdry, 'He was not partial to any particular process. Wood, copper, stone, depending on how well the support, and the way it is worked, would suit the person who 'continues to think with his hands.' It wasn't virtuosity that managed to match every concept flawlessly to the material that gives it substance. No. Every fiber, every grain naturally deferred to the concept as it took shape, happy to its bidding. So much the worse for routine craftsmanship, for safe, tired-and-true producers." Ver: ANTHONIOZ, Michel, *Verve: The Ultimate Review of Art and Literature (1937-1960)*, 1988, op. cit., p. 30.

89 "Tériade ventured of the beaten path of conventional art book publishing and into uncharted territory. Many bibliophiles did not follow his lead right away. To quote Jean Leymarie: "The art books Tériade published are in a class by themselves. Many look like modern illuminated manuscripts, where the painter is the calligrapher of his own text and is given a free hand to orchestrate writing, drawings, and painting into an organic whole." Ver: Ibídem.; y ANTHONIOZ, Michel, *Hommage à Tériade*, 1973, cit.

90 ANTHONIOZ, Michel, Ibid., p. 9.



Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
Bois mêmes, prouve, hélas! que bien seul je m'offrais
Pour triomphe la faute idéale de roses....

Réfléchissons...
ou si les femmes dont tu gloses
Figurent un souhait de tes sens fabuleux!
Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus
Et froids, comme une source en pleurs, de la plus chaste:
Mais, l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle contraste
Comme brise du jour chaude dans ta toison!
Que non! par l'immobile & lasse pâmoison
Suffoquant de chaleurs le matin frais s'il lutte,
Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte
Au bosquet arrosé d'accords; & le seul vent
Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant
Qu'il disperse le son dans une pluie aride,
C'est, à l'horizon pas remué d'une ride,
Le visible & serein souffle artificiel
De l'inspiration qui regagne le ciel.

O bords siciliens d'un calme marécage
Qu'à l'envi des soleils ma vanité saccage,

56

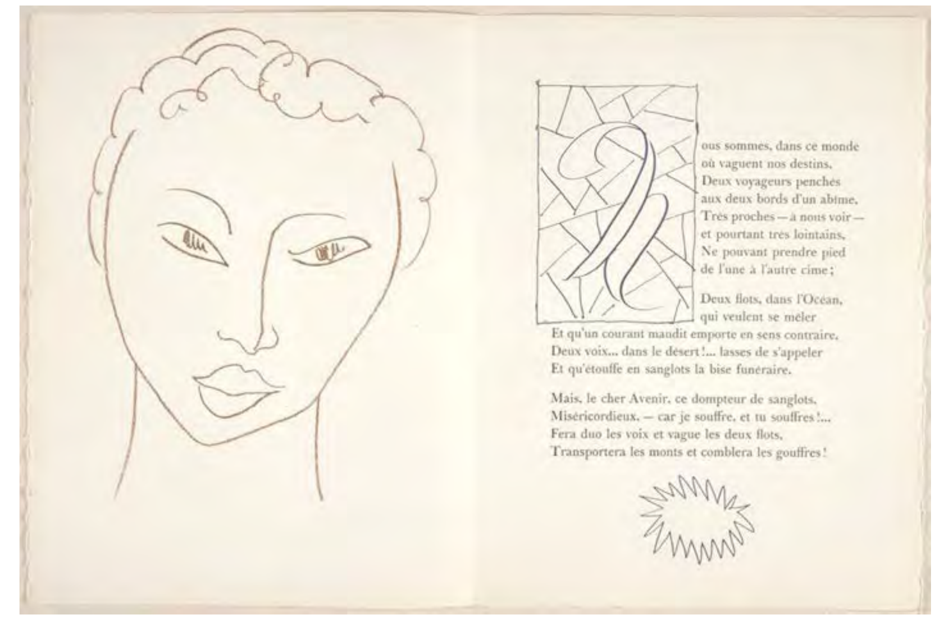


SCÈNE

N.

H.





Nous sommes, dans ce monde
où vaguent nos destins,
Deux voyageurs penchés
aux deux bords d'un abîme,
Très proches — à nous voir —
et pourtant très lointains,
Ne pouvant prendre pied
de l'une à l'autre cime;

Deux flots, dans l'Océan,
qui veulent se mêler
Et qu'un courant maudit emporte en sens contraire,
Deux voix... dans le désert!... lasses de s'appeler
Et qu'étouffe en sanglots la bise funéraire.

Mais, le cher Avenir, ce dompteur de sanglots,
Miséricordieux, — car je souffre, et tu souffres!...
Fera duo les voix et vague les deux flots,
Transportera les monts et comblera les gouffres!

17. Algunos ejemplos de los libros que ilustra Matisse como el de *Poémes de Charles d'Orleans*.

17.

2.2.4 Los ejemplos que influyen en la realización del Poema de Le Corbusier

Comprender el proceso planteado por Matisse en la realización de sus libros, dará una gran pauta para comprender el libro que realiza Le Corbusier unos años más delante, tanto en términos de las técnicas de expresión, como en algunas decisiones compositivas. Aunque *Le Poème de l'angle droit* es una obra de su propia concepción, no se puede negar que proviene de un encargo y que hace parte de una colección iniciada unos años antes de su publicación. Por esta razón, no es posible apartarla de ser leída como una obra consecutiva tanto del acierto, como de la experiencia de algunas obras previas producidas por otros artistas, los cuales admira profundamente como Picasso, Matisse, Rouault y su gran amigo Léger.[91]

2.2.4.1 Los libros de Matisse

Henri Matisse (1869-1954) es uno de los artistas más reconocido dentro del ámbito de los libros de arte, tanto por el importante número de obras que realiza, como por la variedad de técnicas que experimenta a nivel compositivo, así como a nivel de maquetación e impresión.[92] En su trabajo con Skira y con algunos otros editores durante los años treinta, plantea una estructura sencilla basada en dibujos lineales que acompañan el texto, generalmente sobre la página contigua. En la mayor parte de sus trabajos la imagen está definida a partir del trazo de una línea continua y sutil, generalmente negra y poco resaltada, sobre el fondo blanco del papel.[93] Unos de los ejemplos más sobresalientes son: *Poésies* de Mallarmé (1932), *Lettres* de Marianna Alcoforado (1946), *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire (1947), *Florilège des Amour* de Pierre Ronsard (1948), entre otros. Hay otros casos como *Pasiphaé* o *Chant de Minos* de Henry de Montherlant (1944), en los que utiliza el mismo concepto, pero bajo la técnica del linóleo, con la cual genera la imagen de la línea en negativo; es decir, la línea blanca sobre el fondo negro (figs. 17-18).[94]

> En las cuatro técnicas empleadas por Matisse en los libros ilustrados (litografía, linografía, aguafuerte y *pochoir*[95]), el artista optó por ceñirse a un trazo único, lineal, casi caligráfico, tanto en lo que se refiere al trazado de la figura como a los elementos florales, siempre teniendo presente el recuerdo de sus estudios de decoración. Buscando la sencillez en el trazo, la manifestación de su universo vital, Matisse traza la línea a la primera, sin intención de mejorarla ni rectificarla. Dada solamente por la fuerza del impulso de un movimiento directo, en un soplo se impregna sobre el soporte de una hoja de papel o de un pliego unido a un texto, escrito con tipografía móvil o a mano, que se va convirtiendo en libro.[96]

La mayor parte de los libros ilustrados que realiza Matisse, están concebidos bajo el esquema descrito. Como él mismo afirma: "aunque aparentemente son distintos, los he trabajado según los mismos principios a saber"; en primer lugar, el trabajo tienen que ver con el carácter de la obra y el segundo, con que la composición está condicionada a los elementos empleados, tanto como a su capacidad decorativa.[97] Para él, estos elementos se determinan en el curso del trabajo y se definen según la armonía que se le pretenda dar al libro. Lo más importante sobre el proceso compositivo es, que las decisiones para él, se toman durante el curso del trabajo y no de forma predeterminada, antes de

---

91 No en vano son los cuatro artistas a los que hace referencia a la hora de presentar su Poema. Ver primer caítulo de esta tesis y los archivos: FLC F2-20-299-300 y FLC F2-20-287

92 Matisse trabajo cuatro tipos de técnicas en los libros de arte: litografía, linograbado, aguafuerte y pochoir. Sobre el tema ver: AA.VV., *Matisse els libres ilustrats*, 2004, op. cit., p.22.

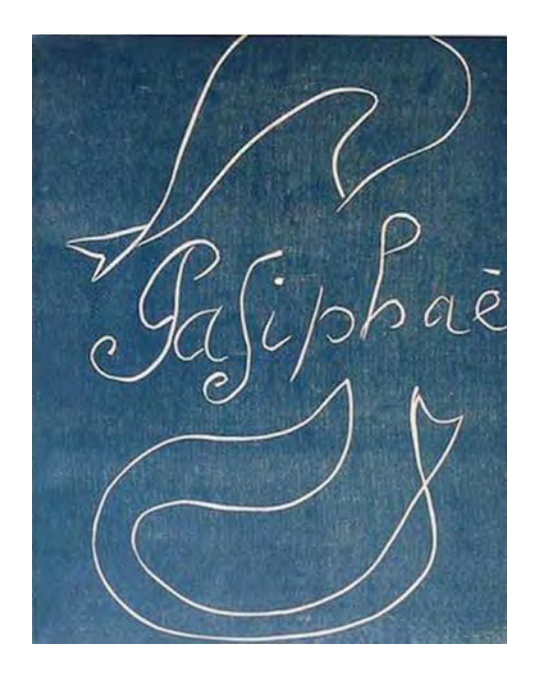
93 Matisse escribe sobre la realización de su primer libro: "Para empezar mi primer libro: *Poemas*, de Mallarmé. Aguafuertes de un trazo regular, muy fino y sin plumeados, que deja la hoja impresa casi tan blanca como antes de la impresión. El dibujo ocupa toda la página sin dejar márgenes, lo que contribuye a despejar todavía más la hoja de papel, ya que el dibujo no está, como suele ocurrir generalmente, centrado, sino que se extiende por toda la superficie de la hoja. (…) El problema residía en equilibrar las dos páginas –una blanca, la del aguafuerte, y otra, la de la tipografía, relativamente negra. Logré obtener un resultado satisfactorio modificando mi arabesco de manera que la atención del espectador se interesara tanto por la hoja blanca como por la promesa de la lectura del texto." MATISSE, Henri, "Cómo ilustré mis libros", 2010, op. cit., p. 223

94 "Mi segundo libro: Pasifae, de Montherlant. Grabados sobre linóleo. Un simple trazo blanco sobre fondo absolutamente negro. Un simple trazo y ningún plumeado. Aquí el problema era el mismo que en el *Mallarmé*, pero con los dos elementos invertidos. ¿Cómo equilibrar la página negra de las láminas con la página relativamente blanca de la tipografía? Componiendo por medio del arabesco de mi dibujo, pero también acercando la página del grabado a la página del texto de manera que formaran un único bloque. Así la parte grabada y la parte impresa impresionan al mismo tiempo el ojo del espectador." Ibid., p. 224

95 "Técnica considerada como un procedimiento complementario o auxiliar. Consiste en la utilización de unas plantillas de zincal recortadas para dejar pasar la tinta (gouache) sobre las láminas con dibujo (normalmente impreso con fototipia, que marca los límites de los espacios que deben quedar coloreados), es precisamente un procedimiento de divulgación de imágenes considerado uno de los más fieles cuando hay que realizar el facsímil de una obra. Con Matisse el pochoir se eleva a la categoría de expresión artística, y adquiere un carácter definido por la nitidez del color y la precisión de los contornos, de una contundencia xilográfica." Ver: AA.VV., *Matisse els libres ilustrats,* 2004, op. cit., pp. 27-28.

96 BARBARÀ, Joan, "Las técnicas empleadas por Matisse en los libros ilustrados", en *Matisse: los libres ilustrados*, Fundación la Caixa, Girona 2004, p. 22 . Catálogo expo.

97 MATISSE, Henri, "Cómo ilustré mis libros", 2010, op. cit., p. 225







Maintenant, toi, approche, fraîchie sur des lits de violettes.

Moi, le roi aux cils épais, qui rêve dans le désert ondulé,

moi, je vais rompre pour toi mon pacte fait avec les bêtes,

et avec les génies noires qui dorment la nuque dans la saignée

de mon bras, et qui dorment sans crainte que je les dévore.

Des sources qui naissent dans tes paumes je ne suis pas rassasié encore.



LA NOURRICE

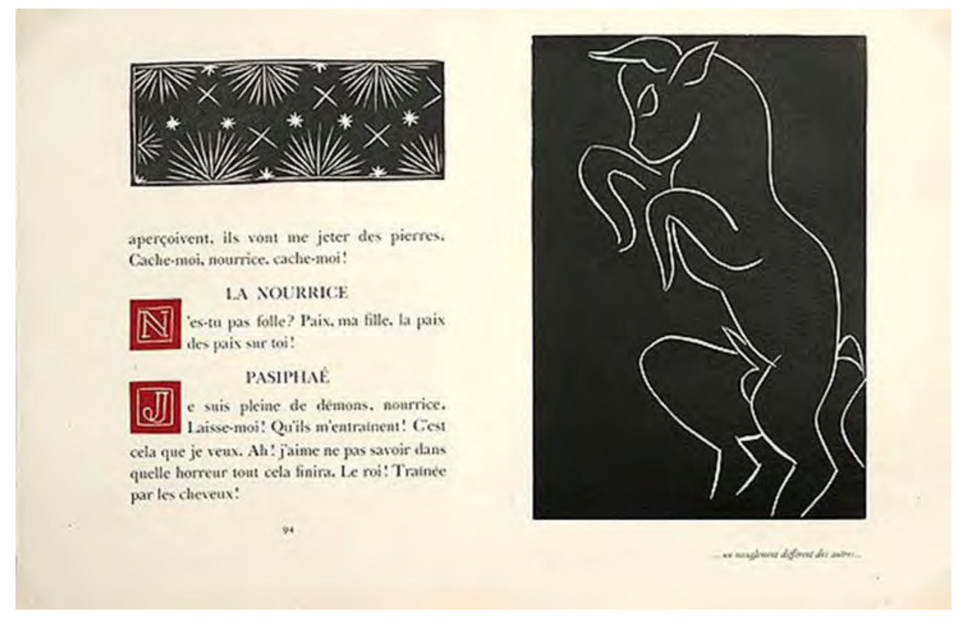
Que veux-tu?

LE VEILLEUR

La femme s'est approchée de l'olivier où les taureaux se sont frottés. Elle y pose sa joue... Elle l'embrasse...

LA NOURRICE

Va, veilleur, c'en est assez pour toi. Retourne dans le palais.



aperçoivent, ils vont me jeter des pierres. Cache-moi, nourrice, cache-moi!

LA NOURRICE

N'es-tu pas folle? Paix, ma fille, la paix des paix sur toi!

PASIPHAË

Je suis pleine de démons, nourrice. Laisse-moi! Qu'ils m'entraînent! C'est cela que je veux. Ah! j'aime ne pas savoir dans quelle horreur tout cela finira. Le roi! Traînée par les cheveux!

94

 18. 1944, *Pasiphaè* de Matisse

18.

iniciar la obra. Esto, según sus palabras, le "permite proceder oportunamente según la inspiración y durante el curso de la investigación".[98]

Para Matisse el inmenso trabajo detrás de la realización de estas obras, no se limita simplemente a crear la imagen gráfica de un texto. Él concibe la ilustración como una composición integral entre los elementos visuales y el texto acompañante, en algunos casos sobre la misma página o en otros, en la contigua.[99] Susanne Kudielka menciona en un artículo *"El arte de la ilustración o cómo hizo Matisse sus libros"* [100] que, "él no se limitaba a entregar al editor su material gráfico, sino que asumía él mismo la creación del libro, responsabilizándose de sus más mínimos detalles".[101]

Por esta razón, no es extraño que dentro del proceso haya producido una obra como *Jazz* (1948) (fig. 19), en la cual deja a un lado el ilustrar los textos de otros y asume, con total responsabilidad, la propuesta de Tériade para realizar la concepción total de la obra. Matisse asume este proyecto, como un reto conceptualmente diferente, tanto en términos compositivos y visuales, como contextuales, en razón de ser él mismo quien realiza el complejo trabajo de escribir los textos, en un diálogo directo con la concepción de la imagen. Para Matisse el proceso es comprendido como una totalidad, en torno a una obra unitaria.[102]

Sobre la composición de sus libros, dice:

> No hago ninguna diferencia entre la composición de un libro y la de un cuadro, y voy siempre de lo simple a lo complejo, pero estoy siempre listo a reconcebirlo todo en lo simple. Compongo en primer lugar con dos elementos y añado luego un tercero, si lo quiero, para reunir los dos anteriores y enriquecer el acorde, iba a escribir "musical".
>
> Expongo aquí mi forma de proceder sin que ello signifique que no haya otras, pero la mía se ha formado naturalmente, progresivamente.[103]

En la obra tardía, Matisse se dedica a trabajar sus famosos papeles de colores recortados.[104] Por esta razón, Tériade le propone producir un libro como *Jazz*, donde pudiera continuar con el trabajo que venía desarrollando y plasmarlo en la idea de un libro nuevo. Si para Tèriade, el color es uno de los elementos fundamentales en el arte, quién más que Matisse para producir uno de los primeros libros de su colección.

> *Jazz*[105] is undoubtedly the most important of all Matisse's books, It caused a veritable revolution in the artist's work and indeed in the whole history of contemporary art. Tériade was closely involved in the genesis of the book and the manner of its creation is known to us: Matisse had previously experimented with the technique of "cut paper - direct carving in colour" for the large triptych 'The Dance' which Alfred Barnes had commissioned, as well as for three covers of Verve (issues 1, 8, 13). The cover of issue no. 8 had been made up in the office had been made up in the office in rue Férou, using samples for orienting inks. The war had blacked out Paris and occasional shafts of light filtering through the windows seemed like miraculous jewels. This was the impression Matisse was trying to give when he made milti-coloured stars sparkle against a black background.
>
> Shortly after his experiment, when Matisse was installed at the Hotel Régina in Nice, Tériade came to suggest that he develop the gummed paper technique in the creation of an entire book. This wholly new conception would make it radically different from the traditional book. Matisse refused at first, and it was only towards the end of the war he told Tériade he thought he had hit upon the answer: using gouache, he had himself coloured the papers he would use.[106]

Sobre la realización del *Jazz*, Matisse escribe:

> Estas imágenes de tonos vivos y violentos son el fruto cristalizado de mis recuerdos del circo, de los cuentos populares o de los viajes. Hice estos escritos como lenitivo a las reacciones suscitadas por mis improvisaciones cromáticas y rimadas, páginas que forman como un fondo sonoro que las envuelve y protege así sus particularidades.

---

98 Ibídem.

99 MATISSE, Henri, "Cómo ilustré mis libros", 2010, cit.

100 KUDIELKA, Susanne, "El arte de la ilustración o cómo hizo Matisse sus libros", en *Matisse: los libres ilustrados*, Fundación la Caixa, Girona 2004.

101 Ibid., p.16

102 MATISSE, Henri, "Cómo ilustré mis libros", 2010, op. cit., pp. 223-246.

103 Ibid., p. 225.

104 Matisse dice sobre los papeles recortados y la técnica que elige: "Se me ocurrió la idea de los papeles recortados para poder así asociar el color y el dibujo en un mismo movimiento" (Conversaciones de julio de 1948, transcritas por Courturier en Se garder libre, 1962). Ver: MATISSE, Henri, *Henri Matisse: Escritos y consideraciones sobre el arte*, 2010, op. cit., p. 254. Sobre el tema ver: MATISSE, Henri, "Jazz y los papeles recortados" en *Henri Matisse: Escritos y consideraciones sobre el arte*, traducido por Mercedes Casanovas, Piadós, Barcelona 2010, pp. 247-267; y NÉRET, Xavier-Gilles, *Henri Matisse, Recortes. Dibujando con tijeras*, 2 Vol., Taschen, Madrid 2009.

105 Con relación título Jazz que elige Matisse para su libro, Anthonioz dice: "(…) the title Jazz, so suggestive of those great masses of colour, cut out not in terms of a written composition but with a rhythm and a dynamism identifiable with the sound of a jazz band. It was indeed with this book that Matisse realized the potential of this new medium and developed all its possibilities." ANTHONIOZ, Michel, *Hommage à Tériade*, 1975, op. cit., p. 11.

106 Ibídem. Sobre las notas de Matisse con relación a la producción del libro ver: Ibídem; y MATISSE, Henri, "Jazz y los papeles recortados", 2010, op. cit., pp. 247-267.









 19. 1948, *Jazz* de Matisse

19.

Quiero rendir homenaje aquí a Agèle Lamotte y a Tériade, cuya perseverancia me ha sido de gran ayuda en la realización de este libro.[107]

Al final, Matisse no queda satisfecho con la producción de *Jazz*, especialmente con el paso de la fuerza que para él tenían las maquetas originales con los papeles recortados y la textura que estos le generaban a la imagen. Lo que más le molesta es la perdida de estos detalles al pasarlas a la planicie de la impresión litográfica. Según sus palabras, el problema no está en el color, ya que se logra transferir con gran exactitud;[108] pero hay algo en el resultado, que no funciona bajo su juicio y será muy critico con el resultado.[109] Por el contrario, el público tanto francés, como internacional, acogen esta obra con un rotundo éxito,[110] lo cual abre un importante camino para toda la colección de libros que produce Tériade.

Jazz de Matisse no es el único libro que Le Corbusier nombra en las distintas presentaciones que hace de su Poema. Él hace referencia a tres personajes más: Léger, Picasso, Rouault,[111] y los libros que cada uno de ellos produce para la colección, todos previos a la publicación del Poema. ¿Por qué siempre se refiere a ellos cuatro? y ¿hay alguna posible influencia también, de las ediciones de estos artistas en la realización del libro del Poema?

La respuesta a la primera pregunta es que son cuatro artistas a los que Le Corbusier admira profundamente y los cuales van a estar presentes en distintos contextos durante este período de su vida; principalmente en sus reflexiones sobre el problema de la relación entre el arte, la arquitectura y la ciudad; más precisamente sobre la idea de *síntesis de las artes*. La respuesta a la segunda pregunta contiene dos puntos: con relación a Matisse, se puede afirmar que sí hay una relación, principalmente en la composición de las páginas, al mezclar el texto con dibujos lineales y la realización de las maquetas para las litografías definitivas, a partir del procedimiento de papeles recortados, aunque bajo distintas aproximaciones: Matisse lo hace desde la continuación de lo que viene explorando con sus papeles de colores recortados y Le Corbusier se aproxima más desde la técnica del collage.[112] La posible influencia de los otros tres artistas será analizada a continuación.

2.2.4.2 Los otros autores: Léger, Rouault y Picasso

Así como existe una relación con el libro de Matisse, puede existir también una cierta influencia por parte de *Le Cirque* de Léger (fig. 21) en términos de la composición de las páginas, o de *Divertissement* de Rouault (fig. 20) en términos de forma; sin embargo, es más difícil encontrar una relación con el

---

107 MATISSE, Henri, *Henri Matisse: Escritos y consideraciones sobre el arte*, 2010, op. cit., p. 252.

108 En una carta que escribe Matisse a André Rouveyre a propósito de *JAZZ,* el 22 de febrero de 1948 dice:

"(…) En cuanto a Jazz, a pesar de que los contornos de las imágenes no han conservado la pureza de mis cortes con la tijera, los colores están bien y son exactamente iguales a los originales que yo recorté en hojas de papel que luego pintó al agua una novicia dominica. Y las reproducciones se han hecho con los mismo colores de Linel, hasta el punto que, para dar exactamente con el mismo rojo oscuro que Linel fabricaba antes de la guerra utilizando colores alemanes, hubo que pedirlo a Alemania. Si bien el resultado no tiene el encanto de la operación de recortar, no es menos cierto que los colores reunidos son los mismo y conservan las mismas relaciones enérgicas y armoniosas. Estas relaciones son nuevas, lo mismo que el dibujo, y, para quién no haya visto los originales, lo que ofrece el libro es lo esencial.

(…) Sé por los periódicos, y por lo que me han contado varias personas, que este libro ha tenido gran resonancia entre los pintores que conciben el color y el dibujo asociados (9) sin que ello merme la delicadeza de los sentimientos." Ibid., p. 254.

109 En otra carta que escribe Matisse a André Rouveyre a propósito de *JAZZ,* el 25 diciembre de 1947, dice: "Agradezco tu franqueza en lo que se refiere a *Jazz. Estoy absolutamente de acuerdo contigo.* A pesar de todos los desvelos y las preocupaciones que me ha causado, no he conseguido lo que pretendía.

Decididamente es un *fracaso*. ¿Y por qué será que estos recortes, mientras los hago o cuando los contemplo colgados de la pared me resultan simpáticos e incluso desprovistos de esa cualidad de puzzle que me parece evidente en Jazz? Quizá sea la transposición al libro lo que echa todo a perder y les sustrae la sensibilidad sin la cual lo que hago es igual a nada. Justo antes de la exposición, le expliqué a Tériade los escasos puntos de contacto que me unían a esta obra, y he aquí que ha sido un éxito sin precedentes, que el libro hará época, etc… ¿Qué decir para no descorazonar a todas aquellas gentes involucradas y que tienen grandes intereses en este asunto? Que quede claro que no me encuentro en absoluto desanimado, ya que estoy demasiado ocupado todas las tardes ensayando nuevas combinaciones de colores con el sistema de los papeles recortados, pero tampoco ignoro que todas estas cosas deben permanecer como lo que son, originales, aguadas y nada más." Ibid., p. 253.

110 En otra carta que envía Matisse a André Rouveyre a propósito de *JAZZ,* el 15 de febrero de 1948, dice:

"Se ha producido cierto mal entendido entre nosotros a propósito de *Jazz*. Te había pedido que escribieras unas líneas en *Le Figaro*, pero no porque a mí me importara; era T. quien me había insistido. En el fondo, *Jazz* ha tenido tal resonancia en Francia y en el extranjero, que si hubiera tenido que pedirte algo realmente serio, habría sido un abucheo, y si has hablado con alguien al respecto y has aprovechado para resaltar sus puntos débiles, te lo agradezco, peor para quienes no vean sus cualidades." Ibid., p. 254.

111 Ver: LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 241; FLC (F2-20 299) y FLC (F2-20 287)

112 Sobre et tema de las maquetas de Le Corbusier ver: MOUCHET, Eric, "Las diecinueve ilustraciones a color de *El Poema del Ángulo Recto* o la quintaesencia del sincretismo de Le Corbusier", 2006, op. cit., pp. 59-78.

Georges Rouault.

Divertissement

Tériade éditeur.

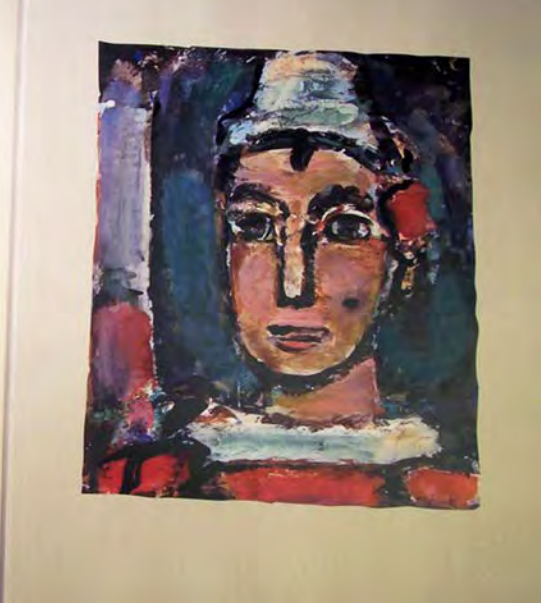












20.

 20. 1943, *Divertissement* de Rouault

libro de Picasso.[113]

La importancia del *Divertissement* de Georges Rouault (1871-1958), radica principalmente en dos factores: en primer lugar, este es el primer libro de la colección. Es producido durante la guerra y publicado en 1943, después de largas conversaciones con Tèriade como producto de su profunda amistad. En él Tériade despliega su experiencia previa y define su propio sello desde el primer libro que produce en solitario. Por ser éste el primer libro, será el modelo que abre el camino a los libros por venir y a algunas de las características que el mismo Tériade planteará para la colección.

> *Divertissement* is the first "livre de peintre" that Tériade published on his account. The experience gained from *Cahiers d'Art* and his collaboration with Skira provided a long apprenticeship which explains the success of this first venture. Like all the books which were to follow, *Divertissement* is the offspring of friendship, the result of that osmosis between the artist and the man who was for them so much more than just a publisher: the man who instinctively led them through the adventure of a book, in an undertaking beyond the daily round of their own creative work. It is rare indeed that this excursion into the outside world does not have a positive effect on the painter. When Tériade asked for Rouault's 'personal circus' he touched on one of the sources of his inspiration, and in making him concentrate on theme helped Rouault to self-awareness. *Divertissement* was conceived as Golfe-Juan where Rouault had taken refuge during the war. [114]

El segundo factor que consolida la importancia de este libro, además de su valor en términos artísticos es, que en el proceso de realización, Rouault escribe con sus propias manos el texto del libro. Este hecho despierta una gran fascinación en Tériade, por la fuerza que despliegan los textos manuscritos. A partir de este primer ejemplo, el texto manuscrito se convierte en una de las principales características que hacen única su colección. Sobre este tema Anthonioz dice:

> In the general exodus from Paris Tériade had gone to Souillac, in the department of Lot, and he came over to join Rouault in a dreadful little hotel, ironically called the Palace. For several weeks Tériade and Rouault had their meals together and spent much of the day in each other's company. From this intimacy sprang the book. Rouault wrote the text himself by hand and Tériade discovered the fascination of a handwritten text. First of all, the painter's calligraphic skill enriches the whole book visually. But also it is an extraordinary testimony to the personality of the artist. Even a non-expert can compare the astonishing diversity of handwriting styles in the manuscript books.[115]

La influencia de Fernand Léger (1881-1955), en la realización del Poema de Le Corbusier, puede estar relacionada más con el contenido y los temas que plantea, que con la forma. Hay que tener en cuenta que paralelamente al proceso de su realización, más precisamente en 1951, él junto con Léger crean una revista titulada *Formes et vie*,[116] dedicada principalmente al problema de la relación y el diálogo común entre el arte y la arquitectura, y cómo esto afecta directamente al ser humano. Estas publicaciones indican que, durante ese periodo, se encuentran trabajando juntos y que discuten temas en común, así como en otros momentos de la carrera de Le Corbusier.

Léger es desde tiempo atrás, uno de sus grandes y más cercanos amigos desde los años veinte y así mismo, uno de los personajes más influyentes en su pintura. Gran parte de sus reflexiones conjuntas son sobre temas como el papel del color en la arquitectura y la relación entre la pintura mural y el espacio, como un diálogo de síntesis en el que el arte y la arquitectura han de trabajar juntos.[117] Lo importante es que de una u otra forma lo pone como referencia.

Sin embargo es importante comprender el tema que plantea Léger para su libro, porque igualmente Le Corbusier hace referencia, no solo al personaje, sino también al libro, el cual es titulado *Cirque* (1949), publicado cinco años antes que el Poema (1955) y un año antes de la creación de la revista *Formes et vie* (1951-1952).

> We enter Léger's circus astride a cycle. This is no misplaced figure of speech: as page succeeds page, the plates turn like a wheel. Space is curved, like the earth and everything round us. [118]

Sobre el tema del libro que es el circo, Léger escribe:

---

113 Cuando Tériade comenzó en solitario su carrera como escritor y creó *"Verve"* en 1937, le dedicó a Picasso 3 números completos, el primero de los cuales apareció en Abril de 1948. A pesar de estos frecuentes contactos y la amistad existente entre los dos hombres, la oportunidad de trabajar juntos ilustrando un libro sólo se dio una vez, con el libro de cuarenta y 3 poemas *"Le Chant des Morts"*, que Reverdy finalizó en enero de 1945.

114 ANTHONIOZ, Michel, *Hommage à Tériade*, 1975, op. cit., p. 25.

115 Ibídem.

116 Sobre la revista ver: LÉGER, Fernand et LE CORBUSIER, *Formes et Vie*, No. 1-2, Éditions Falaize, Paris 1951-1952.

117 Sobre el tema ver los textos de Léger sobre su trabajo en conjunto con Le Corbusier en: LÉGER, Fernand, *Funciones de la pintura*, Paidós, Barcelona 1990.

118 ANTHONIOZ, Michel, *Hommage à Tériade*, 1975, op. cit., p. 29.





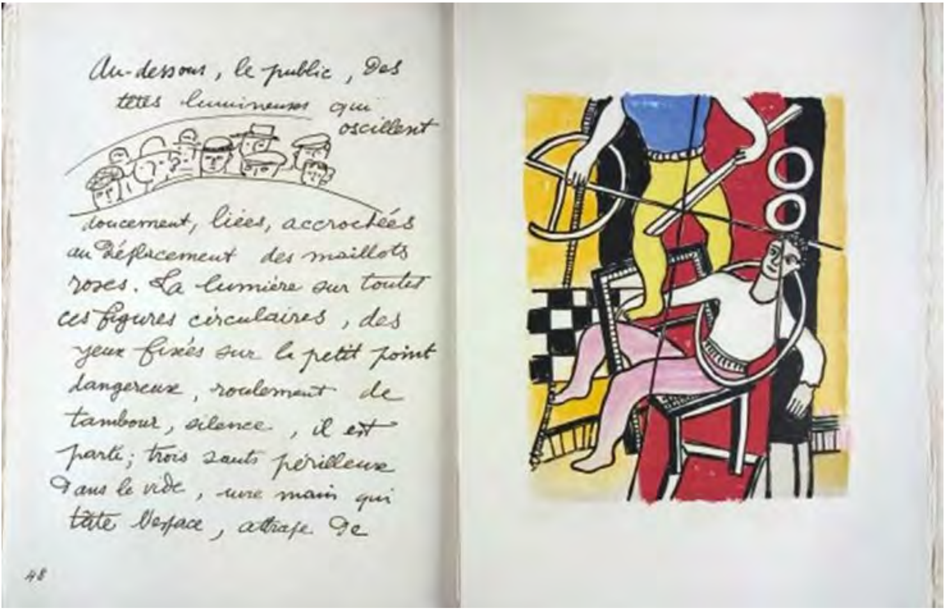

tête, puisque l'on peut tourner
la tête, Cette tête ronde, mobile,
curieuse, avec ses yeux, sa bouche
montée sur un cou rond comme
un arbre. Tout cela dans un
espace restreint ou illimité, où la
ligne droite ne peut s'inscrire, où
les oiseaux et les avions évoluent
harmonieusement dans un ciel
qui descend doucement vers l'horizon.

Nous vivons l'espace plus que
jamais, l'homme pousse de tous
les cotés, s'évader, quitter le
sol des contraintes, une compétition

102

105




Au-dessous, le public, des
têtes lumineuses qui
oscillent
doucement, liées, accrochées
au déplacement des maillots
roses. La lumière sur toutes
ces figures circulaires, des
yeux fixés sur le petit point
dangereux, roulement de
tambour, silence, il est
parti; trois sauts périlleux
dans le vide, une main qui
tâte l'espace, attrape de

48

21.

 21. 1949, *Cirque* de Léger

(…) Everything is round, the head meets the tail, the beginning touched the end, life is a circle. You want to go on a journey but you come beck to where you began. Life is round. The straight line is the longest distance between two points.

(…) There's no need to go as far as China. Don't expect to find a whole lot of cringing peasants. That all finished. Everyone stands erect now and they're not so keen on bowing and scraping before the rich because they're rich too.[119]

El libro de Léger presenta toda clase de malabaristas; figuras que se entrecruzan con las partes de una bicicleta, como las ruedas; o muna mujer que se sostiene sobre la cuerda de malabarismo; cuerpos de hombres o mujeres se entrelazan con partes de máquinas, bicicletas, cuerdas, ruedas, siempre expresando el continuo movimiento, ya sea a través de las figuras, los cuerpos, los objetos, o a través de la disposición de los colores.

El circo es un tema recurrente en la obra de Léger, al igual que la presencia de la máquina o el sentido de la construcción. Estos son temas que no solo estudia desde su pintura, sino que igualmente indaga en ellos desde sus textos. Léger es un investigador continuo, que se introduce como Le Corbusier, en la profundización sobre los temas en que trabaja, hasta llegar a producir obras en serie sobre temas recurrentes. Varios de ellos se convierten en temas que influyen profundamente la pintura y la arquitectura de Le Corbusier. Hay otros en los que juntos se introducen en una misma investigación. De los más recurrentes son: el problema del color en la arquitectura, la pintura mural y su relación con el espacio.[120] Por lo tanto, el diálogo que se plantea entre Le Corbusier y Léger, es de tiempo atrás y no es tan específico como el que se puede observar con relación a la influencia del de Matisse en términos del libro.

En cuanto al libro de Pablo Picasso (1881-1974) y Piere Reverdry (1889-1960), *Le Chant des Morts* (1948) (fig. 22), no es posible establecer una relación de influencia directa sobre el Poema, por dos razones principalmente: en primer lugar y a diferencia de los otros, Picasso no es quien escribe los textos en su publicación, lo cual significa otro tipo de decisiones compositivas. En segundo lugar, el resultado visual y pictórico del libro, que en un principio se podría haber esperado que continuase con las composiciones usuales con relación a otros ejemplos de libros realizados con otros editores anteriormente, ahora plantea una respuesta singular e inusual. Picasso decide ilustrarlo página a página, de una forma más cercana a la manera de las iluminaciones de manuscritos medievales, que bajo la concepción de los *livres de peintres* producidos por Tériade hasta el momento. El lenguaje visual y pictórico que emplea Picasso es lineal, sumido más en signos inspirados tal vez en motivos de decoraciones orientales o en signos propios que despierta el texto de Reverdry. Las figuras compositivas son desarrolladas en un solo color, que en este caso, y a diferencia de los sutiles dibujos lineales de Matisse, son en color rojo sobre fondo blanco y con trazos gruesos. Este libro puede ser definido como un nuevo tipo de libro ilustrado, muy distinto a los realizados anteriormente y a los que desarrolla posteriormente.

Anthonioz presenta el libro con estas palabras:

Le chant des Morts (The song of the Dead) is only one of Picasso's "Great Books" that Tériade published, despite their friendship and his great admiration for Picasso's work; "Not the painter as prophet but the painter as God". "A magnificent drawing, one of the most beautiful drawings the world have ever seen." Of course, their collaboration was not limited to that: *Minotaure* and *Verve* (three special issues were devoted to Picasso) cast this latter-day Michelangelo in the role of king. Although the chance to do an original book came only once, this was not what makes the book outstanding. We have to admit that with *Le chant des Morts* Picasso reinvented book illustration. To put it plainly, the artist is not content with just fitting his pictorial language into the confines of a book, he completely revitalizes the relationship between text and picture.[121]

Reverdy escribe los poemas en 1945, en pleno final de la guerra y Picasso estudia distintas formas de aproximarse el proyecto hasta su publicación en 1948. Inicia el proceso con ilustraciones tradicionales dentro del contexto de estos libros, hasta llegar a la expresión de trazos que eliminan lo figurativo de la imagen y se introduce más en el campo del *gesto*.[122]

En conclusión, más allá de las respuestas individuales o de las influencias que ejercen las obras de los unos en las de los otros, la realidad es que el concepto general y principal de la colección los *« grands livres manuscrits et illustrés par les artistes. »* de Tériade es que cada artista cuenta con absoluta libertad en términos de la idea, del tema y de la expresión plástica con relación a la imagen y a la estructura del libro que propone. En el caso del libro que propone Le Corbusier, al que titula *Le Poème de l'angle droit* y el cual es el

119 Citas de Léger tomadas del texto de: Ibídem.

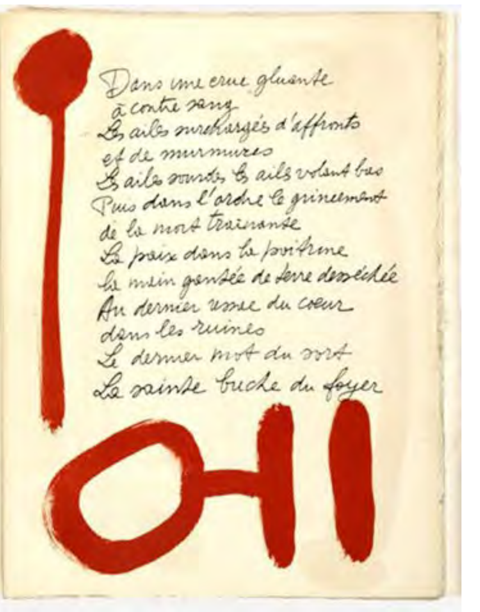
120 Sobre el tema ver: LÉGER, Fernand, *Funciones de la pintura*, 1990, cit.

121 ANTHONIOZ, Michel, *Hommage à Tériade*, 1975, op. cit., p. 32.

122 " it was in 1945 that Reverdry wrote, in his broad and splendid hand, this long sequence of poems which he called *Le chant des Morts*. Picasso took part not just on the fringes of this litany but at its very heart. This was an important innovation for thus it was that he discovered gestural painting. With the conjunction of different artistic forms playing an important role in the various facets of his own work, one might assume that he was interests I oriental calligraphy." Ibid., pp. 32-33.









22.

22. 1948, *Le Chant des Morts* de Picasso y Reverdry

más tardío del grupo de artistas a los que él se refiere, tendrá principlamente tres características particulares y únicas, que determinarán un valor singular y original en esta obra.

La primera característica del libro tienen que ver con el tema: Le Corbusier elige titularlo *El Poema del Ángulo Recto*, es decir, es un planteamiento sobre el valor poético implicito en la idea de *ángulo recto*. En segundo lugar, elige el modelo de un iconostasio para estructurar toda la idea de la obra, tanto en términos de contenido, como en términos formales. Y, en tercer lugar, que aunque es un *livre de peintre*, en este caso es realizado por un arquitecto-pintor, por lo cual establece una relación que trasciende el diálogo entre *pintura* y *poesía*, y en este caso adiciona un componente más que es la *arquitectura*.

La pregunta que surge antes de introducirse en la obra como tal es por qué Tériade propone a Le Curbusier, un arquitecto reconicido, pero no tanto como pintor, hacer un *livre de peintre?*

Anthonioz, en su libro *Hommage à Tériade* comenta sobre este tema:

> (…) Tériade was one of the very few people who always considered Le Corbusier as much a painter as an architect, even after the 'Purist' period when he rated him more highly than Ozenfant, one can appreciate how much of his hope and belief Le Corbusier embodied in the conception of this book.[123]

Según estas afirmaciones, para Le Corbusier será fundamental responder a este encargo y a la confianza que Tériade deposita en él cómo artista también, y más aún en una época en la que Le Corbusier trabaja en la idea de síntesis de las artes, en reintroducir el mundo de las artes en un diálogo común con la arquitectura y en presentarse él mismo como arquitecto pintor, afirmando en cada texto que produce que el valor profundo de su arquitectura se encuentra en su pintura.

Con relación al valor del Poema y su aoutor, Anthonioz en sus comentarios reafirma gran parte de los temas que ya se han planteado anteriormente en el primer capítulo de esta tésis, y le suma que nos solo es la obra de un pintor-arquitecto, sino que también es de un visionario, de un poeta que busca reconcialiar armónicamente la naturaleza con la obra del hombre:

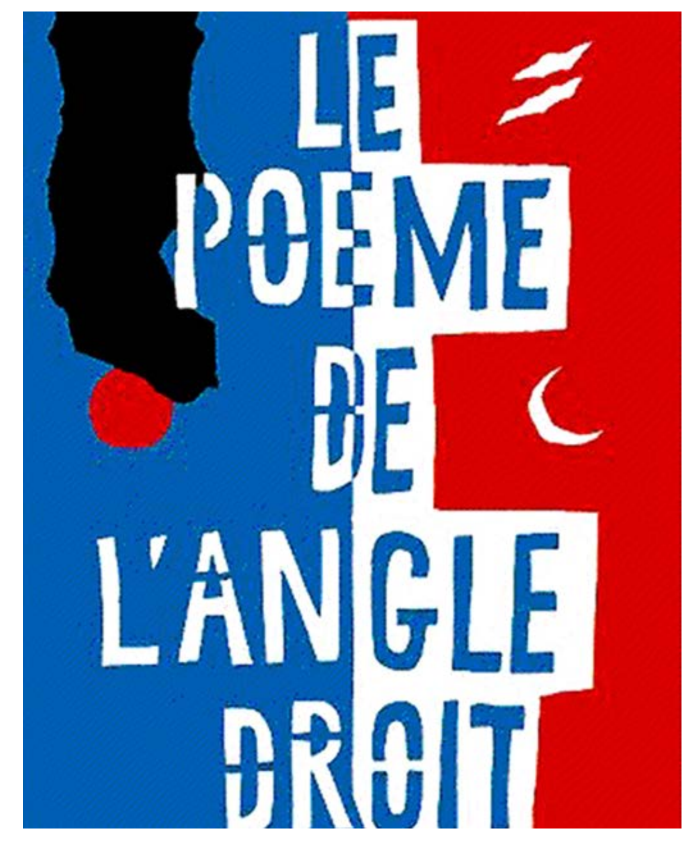
> It is the work of a visionary who is both painter and poet, like Leonardo da Vinci, and in no way a treatise on architecture. It is entirely Le Corbusier's own work, from the titles to the beautiful handwriting which fills the pages with its harmonious curves, and of course by way of the illustrations which integrate so closely with the text. This book could be called a manifesto, not in sense of the theoretical tract which hammers home its arguments, but rather as a blueprint for a world where universal harmony, as Le Corbusier saw it, is applied to everything and reconciles nature with the work of man. [124]

123 Ibid., p. 44.

124 "This unity is translated technically by the use of lithography throughout: text and illustration cannot be separated one from another, the boundary between them is tenuous indeed. For instance, on the double title-page (49) the cutout letters on the left establish a clearly-structured positive-negative relationship. However, this builder returns to first principles: his vision of man on earth opens with the conception of nature." Ibídem.



23.



24.

23. 1955, página de presentación de *Le Poème de l'Angle Droit*.

 24. 1955, carátula de *Le Poème de l'Angle Droit*.

2.3 1955, *Le Poème de l'angle droit*

2.3.1 La Publicación

Le Poème de l'angle droit es un libro escrito y diseñado en su totalidad por Le Corbusier durante un largo periodo, entre 1947 y 1953, y publicado dos años más tarde, el 9 de septiembre de 1955 por Tériade Éditeur (figs. 23-24).[125] A lo largo de este período suceden los siguientes hechos: en el año 1947,[126] Le Corbusier recibe la propuesta para el proyecto por parte de Tériade, en 1948 inicia el trabajo de ejecución,[127] en 1953 termina la maquetación para enviarla a imprenta[128] y en 1955 publica la obra.

De esta obra se publica un total de 250 ejemplares,[129] numerados del 1 al 250, como es usual en las series de obras litográficas. Según el acuerdo (FLC F2-20-414),[130] 50 de ellos le corresponden a Le Corbusier. El tiraje incluye también, 20 ejemplares fuera del comercio (*hors-commerce*), numerados de I-XX y la impresión adicional de una serie de 60 planchas de las 20 litografías a color, de las cuales Le Corbuiser recibe 12.[131] La publicación, al igual que todos los ejemplares de la colección, están a cargo de *Les Éditions Vervé* en París, aunque en los libros aparece referenciada como *Tériade Éditeur*. La firma tipográfica *Mourlot Frères* se encarga de la impresión y producción, y en general de toda la colección,[132] sin embrago todos los ejemplares son publicados con la firma de Le Corbusier como único autor.

---

125 « Pour faire suite aux grands libres manuscrits et illustrés par les artistes, tels que *Divertissements* de Rouault, *Jazz* de Matisse, *Le Cirque* de Léger, les Éditions Verve publier *Le Poème de l'Angle Droit* de Le Corbusier. Ce poème fut peint et écrit de 1948 à 1953. » Ver: FLC F2 20 287. Para la fecha de publicación ver: LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, Éditions Verve, Paris, 1955; y el texto escrito por Le Corbusier, en la última página de la reedición de *Le Poème de L'Angle Droit*, publicada por La Fondation Le Corbusier, Éditions Connivences, Paris 1989.

126 Ver: FLC F2-20 299.

127 Ver primer esquema preparatorio: FLC W1-8 184-185

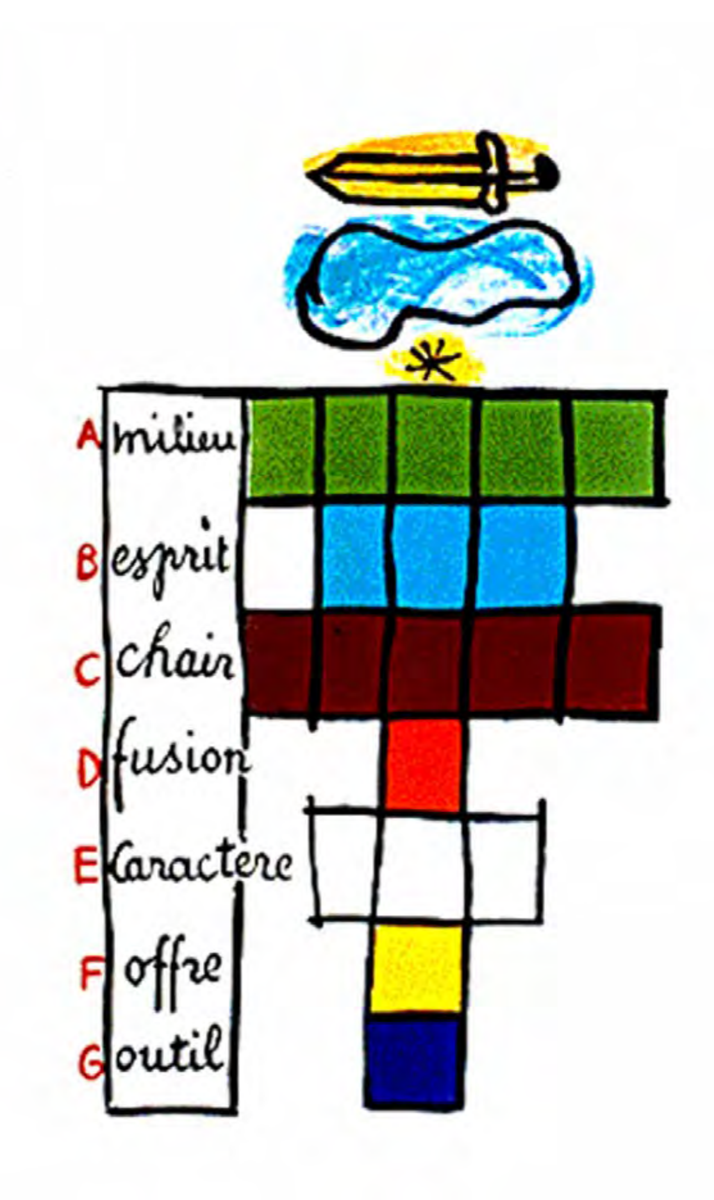
128 Ver texto de presentación en el vol. 5 de la *Œuvre complète*, y el folleto publicitario (FLC F2-20 287) y LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, Vol. 5, Boesiger aux Editions Girsberger, Zurich 1953, pp. 240-241.

129 "Thus, owing to the highly individual nature of these works and the great care often needed in their production they are usually limited in number –editions mostly vary from fifty to three hundred copies (often with a small number of 'exemplaires de tête', special prints on a different paper, perhaps with an extra suite of illustrations)." BLUNDEL, David and BLANCKAERT, Amélie, "The Making of the livre d'artiste", in *The Dialogue between Painting and Poetry: Livres d'Artistes 1874-1999*, Black Apollo Press, Cambridge 2001, p. 153.

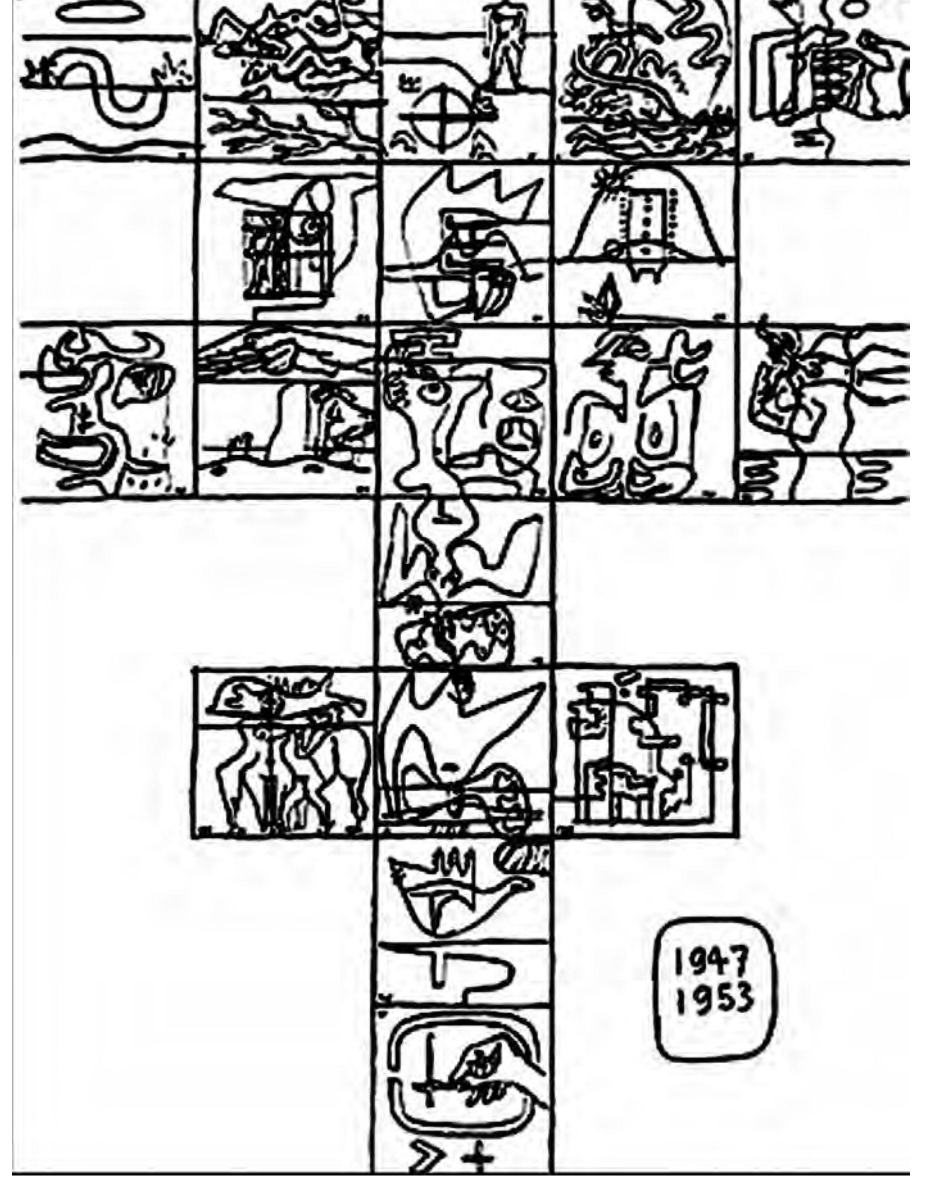
130 Ver la fig. 91 del primer capítulo.

131 Estas litografías sueltas harán parte de algunas muestras en exposiciones de la obra de Le Corbusier durante este periodo: una de las más significativas es la exposición sobre su obra plástica en 1953, en el Musée Nationale d'Art Moderne de París. Sobre el tema de esta exposición ver los capítulos « Exposition Musée National d'Art Moderne, Paris, 1953 » y « Salle Le Corbusier. Musée National d'Art Moderne, Paris, 1953 » en: AA.VV., *Le Corbusier expose*, Exposition Musée des Beaux-arts et d'Archéologie de Besançon, Silvana Editoriale, Milan - Paris 2011, pp. 120-131. Este libro no solo trata de la exposición de 1953, sino de las exposiciones en general de Le Corbusier.

132 « Cet œuvre entièrement composé par Le Corbusier qui l'a illustré de lithographies originales en couleurs et en noir a été achevé d'imprimer le 9 septembre 1955 par Mourlot Frères. Il a été tiré deux-cent-cinquante exemplaires sur vélin d'arches numérotés de 1 à 250 et vingt exemplaires Hors-Commerce numérotés de I a XX. Il a été tiré en outre soixante suites de toutes les planches Hors-Texte de l'ouvrage. Ces livres et ces suites sont tous signés par l'artiste. » LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, cit. (Exemplaire numéro 22).



25.



26.

25. 1955, Tabla de presentación de *Le Poème de l'Angle Droit,* p. 8.

26. 1955, Iconostasio final de *Le Poème de l'Angle Droit,* p. 155.

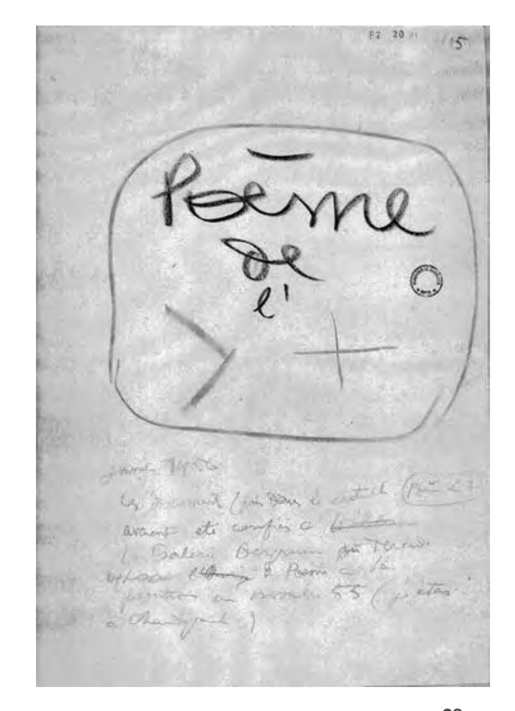
2.3.2 Descripción del libro

El Poema es una obra compuesta por una totalidad de 155 páginas, impresas sobre papel *d'arches*, de 32 x 42 cm. Consta de un formato especial, al igual que toda la colección: no está empastado como el libro tradicional. Es una caja que alberga en su interior, los folios que lo componen: hojas sueltas plegadas por la mitad (fig. 27).[133] Le Corbusier se refiere a ellas como « *double-page* » en el capítulo de presentación en el vol. 5 de la *Œuvre complète*. Cada página doble contiene dos litografías, una a cada lado; en algunos casos dos en blanco y negro, y en otros, una a color y otra en blanco y negro.

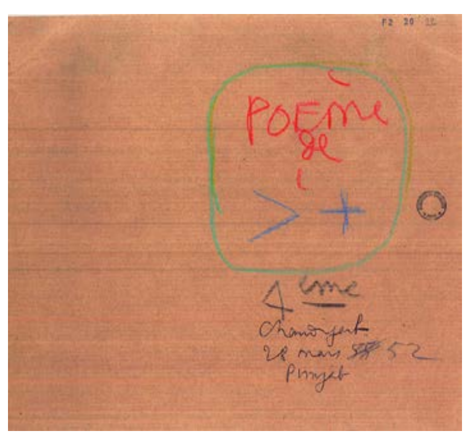
El contenido del libro está estructurado a partir de dos imágenes: una al inicio (fig. 25) y la otra al final (fig. 26). La primera presenta y la segunda sintetiza. La primera imagen, localizada en la página 8 del libro, la denomina en los dibujos preparatorios como: *« Table de matières ».*[134] La segunda, ubicada al final, en la página 155, la define como: *« Table iconostase ».*[135] Entre estas dos imágenes se desarrolla el contenido de la obra, consolidado por un diálogo continuo entre texto e imagen. Este diálogo está dado a partir de una combinación entre litografías a color (imagen) y otras en blanco y negro, constituidas por textos manuscritos y dibujos a mano alzada intercalados con el texto, como los ejemplos de presentación en la página 240 del vol. 5 de la *Œuvre complète 1947-1952*.

Para comprender la estructura de la obra es fundamental analizar primero las características de cada una de las partes que componen la obra y el rol que juega cada parte en la estructura total. En primera instancia serán presentadas la imagen que introduce la obra y la que la sintetiza, y en segunda instancia, las partes que estructuran el contenido.

27.



28.



29.

27. Imagen de los folios sueltos que componen Le Poéme de làngle droit.

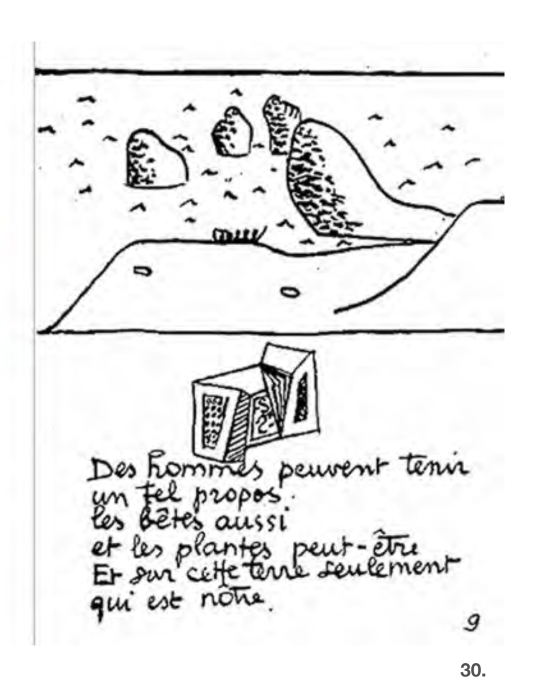
28. FLC F-20-15

29. FLC F-20-22

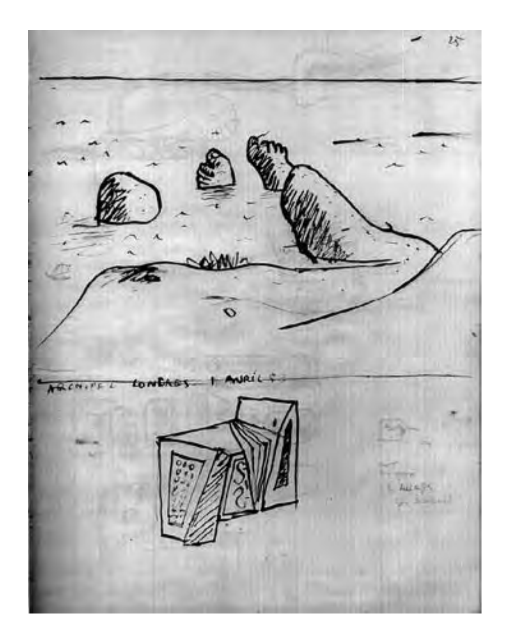
133 "Usually they are unbound, and sometimes boxed in cases; binding remains the choice of the individual owner of each edition, and is an art in its own right. This also has technical advantages: for example, illustrations can extend uninterrupted over two facing pages. (…) Finally, the unbound sheets allow the books to be dismantled for displays and exhibitions." BLUNDEL, David and BLANCKAERT, Amélie, "The Making of the livre d'artiste", 2001, op. cit., p. 153.

134 Desde los primeros esquemas preparatorios Le Corbusier define la tabla como *Table de matières* o en otros *Table graphique de matières*. El primer esquema se encuentra en el *Carnet Nivola I*, pp. 184-185, 1948. Ver: FLC W1-8-184-185. En la Parte II de esta tesis se encuentra el análisis de estos los dibujos preparatorios para la construcción de estas tablas.

135 Ver: LE CORBUSIER, *Le Poème de l'angle droit*, 1955, op. cit., pp. 153-155.



30.



31.

30. 1955, Pagina doble de presentación del*Le Poème de l'Angle Droit,* pp. 8-9.

31. FLC W1-8, p. 25. Dibujo preparativo para la página 9 del Poema, en el carnet Nivola I.

2.3.2.1 *La Table de matières:* la presentación

Bajo 3 elementos, una espada amarilla en posición horizontal, una nube azul y una estrella amarilla, presenta en la página de inicio del libro, un esquema reticular, estructurado a partir de dos ejes de ordenación cruciforme: uno horizontal y otro vertical (fig. 30). Esta retícula conforma la estructura de una tabla de recuadros y colores, simétricamente organizados sobre un eje central, a modo de damero o similar a la organización de una rayuela. En sentido vertical, la tabla está consolidada por 5 columnas y en sentido horizontal, por 7 filas. Cada fila está nombrada en orden descendente por una letra, una palabra y un color que la representa en la tabla.

En el extremo izquierdo de la tabla, en color rojo, están listadas de arriba hacia abajo, las 7 primeras letras del alfabeto: A, B, C, D, E, F, G. Frente a cada letra, dentro de un recuadro negro y en el mismo orden descendente, escribe 7 conceptos, los cuales nombran las 7 filas de la tabla: *Milieu, Esprit, Chair, Fusion, Caractère, Offre y Outil.*

A cada palabra le corresponde un número de casillas en la tabla y un color. *Milieu*, nombra la primera fila. Este concepto está representado por el color verde y le corresponden 5 recuadros en la tabla (5 es el número más alto de recuadros en la tabla). *Esprit*, es el segundo concepto; lo representa el color azul y tiene 3 recuadros en la tabla. *Chair*, el tercer concepto, contiene 5 casillas y el color marrón. *Fusion*, en cuarto lugar, está representado por el color rojo y contiene una sola casilla ubicada en todo el centro de la tabla. *Caractère*, es el quinto concepto; le corresponden 3 casillas y el color blanco. *Offre*, es el sexto y le asigna el color azul. El séptimo y el último es *Outil*; este contiene con una sola casilla y el color violeta.

Esta imagen la denomina *Table de matières*, lo cual significa que es una tabla de contenidos: esta actúa como el índice del libro. Según esta tabla, el Poema está compuesto por 7 partes, nombradas por los 7 conceptos y las 7 primeras letras de abecedario.[136] A su vez, cada parte está subdividida, según el número de recuadros que le corresponden en la tabla. De arriba hacia abajo,

136 Richard Moore encuentra una relación directa entre el número siete, implícito en la estructura del Poema, con un simbolismo esotérico proveniente de la alquimia: "Its significance as an esoterically explicit alchemical formation composed of the magical number seven, or the septenary, is initially suggested by a quotation from Jung regarding this very sequence: "Together the letters ABCDEFG clearly signify the hidden magical septenary." Ver: MOORE, Richard A., « Alchemical and Mythical Themes in The Poem of the Right Angle 1947-165 » en *Oppositions* No. 19-20 Winter/Spring, MIT Press, Cambridge, !978, p. 113.

las subdivisiones conforman el siguiente orden numérico: 5, 3, 5, 1, 3, 1, 1, lo cual indica un total de 19 recuadros. Cada uno corresponde, se podría decir, a un tema o subcapítulo de cada una de las 7 partes.

Juan Calatrava en su análisis del Poema se refiere a esta *tabla de contenidos*, como un *iconostasis*, sin embargo desde los dibujos preparatorios, Le Corbusier no se refiere a esta tabla en ningún momento como un iconostasio; él la define como *Table de matières* y en algunos casos *Table graphique de matières.* Igualmente, es importante anotar la precisiones que hace Calatrava sobre esta imagen más allá de cómo la denomine:

> Este iconostasis (que es al mismo tiempo, como se verá, árbol y árbol-cruz, añadiendo así, a su origen arquitectónico concreto, una densa significación natural y sacral en la que podríamos hallar mezclada la influencia de Ruskin con el simbolismo medieval cristiano) no es, pues, otra cosa que la manera cerrada, hermética, en que se disponen las distintas secciones del libro, estructurándose tanto visualmente como conceptualmente según una triple combinación de letras, colores e imágenes. Siete filas, designadas con letras de la A a la G, componen, en efecto, un eje vertical en el cual la asignación a cada letra de uno de los siete grandes temas del *Poème* determina la posición de los mismo en este (sic) especie de jerarquía descendente (…).[137]

Y más adelante Calatrava, continua con la definición de esta tabla (iconostasis para él), en la que precisa:

> (…) En el comienzo, en la página 8, es una litografía policroma en la que el juego de los colores –sobre cuyo sentido "alquímico" insiste también Moore- asume un valor primordial, ya que se nos presenta únicamente el despliegue geométrico del número de cuadros de cada sección (pero sin imágenes, ni siquiera en trazado esquemático) y la identificación de cada una de las secciones con un color: verde para *milieu*, azul para esprit, marrón-violeta para *chair*, rojo para *fusion*, blanco para *caractère*, amarillo para *offre* y púrpura para *outil*. Pero en esta primera imagen el iconostasis no está solo; lo acompañan, sucediéndose verticalmente en la parte superior, una estrella, una nube y una espada. Estas imágenes han sido objeto de diversas lecturas, que seguramente no son excluyentes: como alusión al blasón familiar de Le Corbusier, pero también la espada como alusión al combate que implica toda creación artística (como se desarrolla en el apartado E.2), la nube como símbolo de lo inestable, de la naturaleza siempre en perpetua transformación y movimiento, y la estrella como primera imagen de ese sol que es el gran protagonista, junto con el agua, de la sección *milieu*. Al lado de este primer iconostasis, los primeros versos del poema exponen ya el gran tema de la unidad esencial del mundo y se acompañan de dos imágenes tierra-agua, con el surgimiento de las islas sobre el nivel de los océanos, y las formas del cuerpo humano que sobresalen del agua en el transcurso del baño, y la inferior con un acordeón que es geometría plegada y sometida a torsión por un esfuerzo humano que termina por producir arte para el oído, música.[138]

Calatrava hace referencia a tres puntos en este texto: en primer lugar, al hermetismo implícito en el lenguaje de la *Table de matières*; en segundo lugar, al sentido alquímico presente, en acuerdo con los planteamientos de Richard Moore en sus textos sobre el Poema;[139] y en tercer lugar, se refiere a las imágenes que acompañan esta tabla: por una lado la estrella, la espada y la nube y por otro, a los dibujos que se encuentran en la página contigua de la tabla, en la página 9 del Poema (fig. 30). Esta es una litografía en blanco y negro con algunos dibujos y un texto manuscrito, como una introducción del libro.

La página contigua a la tabla está consolidada por un dibujo lineal que a primera instancia, pareciera un paisaje compuesto por una superficie de agua con su línea de horizonte, un trozo de tierra firme en primer plano y una serie de rocas que sobresalen del agua. Sin embargo, la realidad profunda de la imagen es otra. El dibujo muestra la visual que tienen un hombre desde su mirada, el cual se encuentra acostado boca arriba, desnudo y con parte de su cuerpo sumergido entre el agua. El trozo que parecía tierra en primer plano es su pecho desnudo; los elementos que sobresalen del agua, los cuales perecían rocas, son realmente las rodillas y los pies del hombre en posición horizontal; es la mirada desde sus ojos al horizonte que se encuentra ante él (el contenido de esta imagen será estudiado en profundidad en el análisis del proceso de realización del Poema en la segunda parte de esta tesis).[140] Debajo de este "paisaje" o en realidad, la figura del cuerpo del hombre desnudo en posición horizontal, Le Corbusier dibuja un elemento adicional: un volumen cúbico descomponiéndose, consolidado por varias caras y varias partes: un objeto que parece más una creación del hombre, que como parte del paisaje natural.

Bajo estas figuras escribe un texto manuscrito en el que dice:

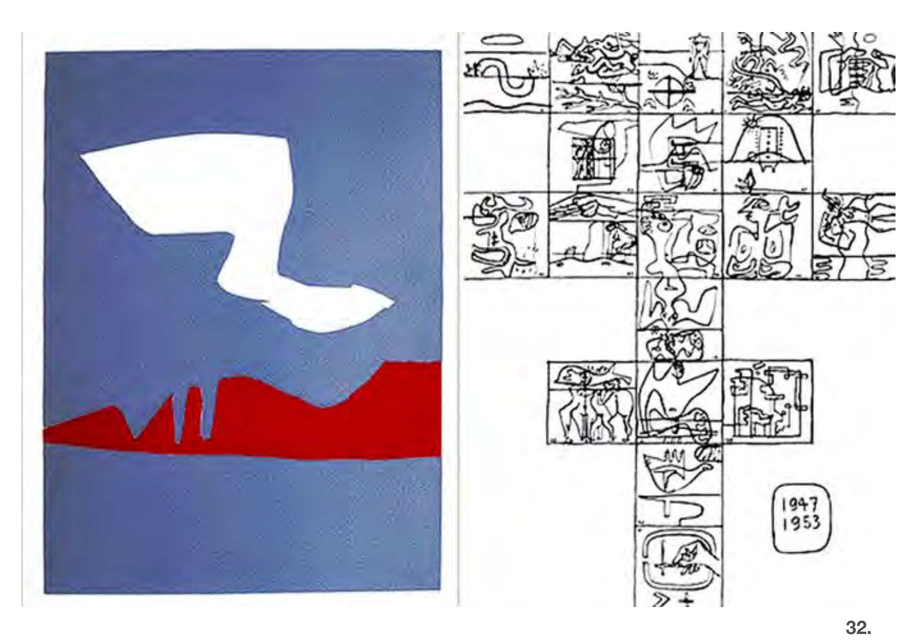
---

137 CALATRAVA, Juan, "Le Corbusier y *Le Poème de l'angle droit:* un poema habitable, una casa poética" en, *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006, pp. 22-23.

138 Ibid., p. 24.

139 Ver: MOORE, Richard A., « Alchemical and Mythical Themes in The Poem of the Right Angle 1947-165 », !978, cit.

140 Para comprender esta imagen, ver el análisis del proceso de construcción de la imagen para la litografía C1 del Poema. Parte 2 de esta tesis.



32.





33.

32. 1955, Página doble del iconostasio final de *Le Poème de l'Angle Droit,* pp. 154-155.

33. 1955, *Le Poème de l'Angle Droit,* pp. 152-153.

Des hommes peuvent tenir
un tel propos.
Les bêtes aussi
et les plantes peut-être
et sur cette terre seulement qui est nôtre[141]

En esta página introductoria, con relación con la tabla, queda claro hasta ahora, que Le Corbusier establece pistas.

2.1.2.2 *La Table Iconostase:* la síntesis

La segunda tabla (fig. 32), ubicada en la última página del libro, es el mismo esquema reticular de la primera tabla, con igual número de recuadros, organizados en el mismo orden; sin embargo, en este caso cambia su contenido. Los colores, las palabras y las letras, son remplazados por dibujos iconográficos. Esta tabla, en su totalidad, es un dibujo lineal en blanco y negro en el cual revela el contenido gráfico del libro y otorga, a cada una de las recuadros de la *Table de matières,* una imagen representativa.

En la primera tabla presenta una estructura a modo de un juego visual, con colores, letras, números y palabras: este juego introduce las reglas y las claves para preparar y guiar al lector; sin embargo, es hermética en su composición. [142] La segunda tabla –*table iconostase*- revela y sintetiza el contenido del

141 CORBUSIER, *Le Poème de l'angle droit*, 1955, op. cit., p. 9.

142 Sobre el sentido de hermetismo en el Poema, Calatrava escribe: " No cabe duda de que Le Corbusier ya desde sus lecturas de juventud (como el citado libro de Schuré, uno de cuyos "iniciados" era precisamente Pitágoras, personaje representativo de la "otra" geometría9 y, más tarde, de la teorización de los *trazados reguladores* estaba perfectamente familiarizado con un variado abanico de pensamiento que sólo reductivamente podemos llamar "alquímico" o "hermético" y que incluía un interés especial por la simbología cósmica y por una geometría entendida como portadora de valores ocultos desveladores de las leyes del universo (una línea bien ejemplificada en las obras de rumano Matila Gyhka y sus estudios sobre las proporciones y el *número de oro*). Esta sólida base esotérica, ya presente cuando Le Corbusier era todavía Jeanneret, se vio reforzada por el renovado interés general por estas cuestiones que se produce en los años cuarenta y cincuenta, en el contexto de las fuertes tendencias de los años de posguerra hacia el cuestionamiento de los principios de la razón ilustrada. En ello tuvo un papel fundamental el libro de C.J. Jung, *Psychologie et Alchimie*, de 1944, pero también seguramente los trabajos de Mircea Eliade (de 1949 es su *Traité d'histoire des religions*, aunque habrá que esperar a 1956 para la publicación de *Forgerons et aLe Corbusierhimistes*), o de Alexander Koyré, un gran renovador de los estudios de historia de la ciencia que ya en 1933 había publicado un largo estudio sobre Paracelso que integraría después en su *Mystique, spirituels, aLe Corbusierhimistes du XVI siècle allemand.* Hay que recordar también que en 1948 se había publicado en Inglaterra *The White Goddess*, la fundamental investigación de Ro-

libro. Esta solo es comprensible si el lector ha terminado de recorrer y leer cada una de las 7 partes y los 19 temas que componen el Poema, en el orden preestablecido por la primera tabla. El sentido de esta tabla final, solo es revelado ante aquel que posee el conocimiento total de la obra: no hay *revelación* sin preparación ni conocimiento. El Poema le habla a aquel que está preparado para comprender. El significado profundo de la *Table iconostase,* solo toma sentido en términos de unidad, bajo un conocimiento previo adquirido:[143] el primero, es el conocimiento del Poema y el segundo, el conocimiento sobre la obra de Le Corbusier. Esto conduce una vez más, a los argumentos del primer capítulo de esta tesis, en los que se presenta el Poema como una síntesis de su pensamiento, en el cual revela el trasfondo de su obra.[144]

La *Table iconostase* ocupa la totalidad de la última página del libro. Está compuesta por 19 dibujos, cada uno ubicado en un recuadro. Cada dibujo corresponde a la imagen de una de las 19 litografías a color que constituyen cada uno de los subcapítulos del Poema. Sobre el costado inferior derecho del observador, Le Corbusier escribe entre un semicírculo « 1947-1953 », la referencia al periodo de realización del libro. 1947 es el año en el que recibe la propuesta del proyecto por parte de Tèriade y 1953, es el año en que finaliza la maquetación para enviarlo a la imprenta de Mourlot Frères.

Le Corbusier denomina este esquema como una *« table Iconostase »*, en una imagen introductoria en la página 153 del Poema (fig. 33): la hoja anterior a la tabla de imágenes. Sobre un fondo blanco, dibuja un cuadrado marrón con 3 rectángulos azules, delineadas en negro y ubicados en posición vertical, sobre la línea inferior del cuadrado. Los 3 rectángulos están distribuidos simétricamente y equidistantes como si fuesen 3 puertas: uno en el centro y los otros dos, uno sobre cada lado. Sobre el cuadrado marrón, escribe a mano y entre paréntesis *« (table) »* y debajo, *« Iconostase »*. Bajo el cuadrado, escribe también un listado de números impares verticalmente: 5, 3, 5, 1, 3, 1, 1. Este orden numérico corresponde a la composición de los recuadros de las dos tablas: la de la tabla de contenidos y la del iconostasio.

¿Qué significa la imagen de este cuadrado marrón con tres rectángulos azules sobre los que escribe *table Iconostase*? ¿Por qué la representa con un cuadrado con tres posibles "puertas"? Para responder estas preguntas es fundamental explicar qué es un iconostasio y cuál es la posible relación con esta imagen al igual que con la tabla de la última página (p. 155) del Poema.

El *iconostasio* es una pared utilizada antiguamente en los templos cristianos durante el periodo medieval, para separar la nave de la iglesia, del santuario (figs. 34-39). Inicialmente, esta pared estaba configurada solamente por elementos arquitectónicos y con el tiempo, bajo el comando de la rol de las imágenes o iconos cristianos en la tradición bizantina, pasa a estar compuesta por iconos o pinturas religiosas. Esta tradición toma fuerza, principalmente en los templos ortodoxos (figs. 40).[145] El iconostasio es una modelo que combina arte y arquitectura, en una estructura profunda tanto en su composición como en su significado.[146]

En el volumen II de *La Historia de la Arquitectura* de Auguste Choisy, dedica un capítulo en el segundo tomo al tema de la distribución interior de las iglesias y a las instalaciones de culto que las componen.[147] En el análisis identifica el lugar y el carácter de los altares, así como los ornamentos simbólicos que las decoran. Así mismo, presenta las partes del edificio y luego las "instalaciones de culto" que poseen. En su descripción inicia con el altar y continua con lo que define como el *Ciborium* e *iconostasio*: [148]

---

bert Graves sobre la "diosa blanca", que venía a perturbar las visiones consagradas de la mitología al insistir en la importancia del elemento femenino dentro de la tradición mítica, un tema que recorre de arriba abajo todo *Le Poème de l'Angle Droit*." Ver: CALATRAVA, Juan, "Le Corbusier y *Le Poème de l'angle droit:* un poema habitable, una casa poética", 2006, op. cit., p. 25.

143 Estas afirmaciones retoman los temas presentados en el primer capítulo de esta tesis que tratan del mensaje inscrito en las obras de arte, así como del papel activo del observador. Hay que recordar que en el texto de presentación de la *Œuvre Plastique* de 1938, Le Corbusier define al *obra de arte* como un juego, y el contenido este *juego* solo se revela a aquel que está dispuesto a jugar. En este juego hay dos roles fundamentales: el del artista con el mensaje que deja inscrito en su obra, y el del observador como aquel que tiene la capacidad y la preparación para comprender el mensaje; en este rol, Le Corbusier define dos tipos de observadores activos: el *preparado* para comprender y el *iniciado*, quien está preparado para comprender y así mismo para hacer transmisible y explicar el mensaje.

144 Ver el texto de presentación del Poema en el vol. 5 de la *Œuvre complète* y el modelo de la carta-circular de suscripción previa para la compra del Poema. Sobre el texto de presentación ver: LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., pp. 240-241; y sobre la carta-circular ver : FLC F2-20 299-300.

145 Sobre el tema ver: MURRAY, Peter and Linda, *The Oxford Companion to Christian Art and Architecture*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1996, pp. 237-238

146 Nancy Stephenson profundiza en el tema del contenido simbólico en la estructura de los *iconostasios*, y la relación del iconostasio de los templos ortodoxos, con el planteado por Le Corbusier como elemento central del Poema. Sobre el tema ver: STEPHENSON, Nancy M., *Analysis and Annotations of Le Corbusier's Le Poème de L'Angle droit,* M.A. Thesis, Georgia State University, 1981.

147 Sobre el tema ver el capítulo titulado "Renovación Cristiana de las Artes Antiguas", del texto de: CHOISY, Auguste, *Historia de la Arquitectura*, Vol. II, Editorial Victor Leru, Buenos Aires 1944.

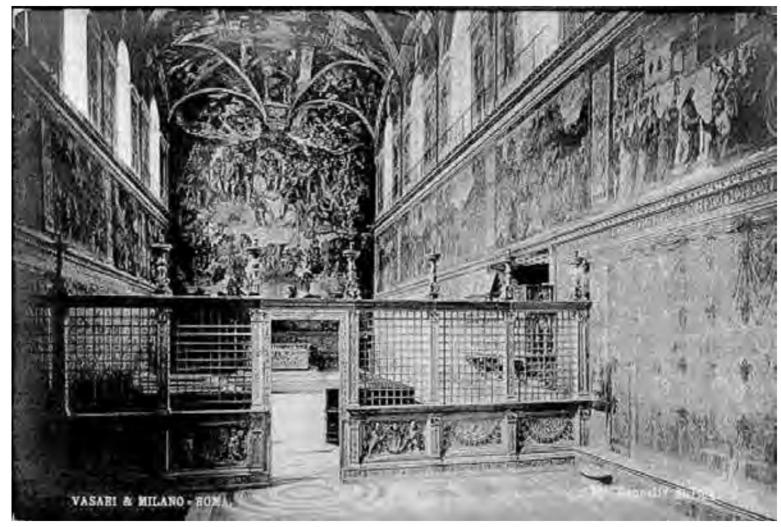
148 Sobre el tema ver el capítulo titulado "Renovación Cristiana de las Artes Antiguas", del texto de: Ibid., p. 53.



34.



35.



36.

37.



38.



39.

34. Ejemplo del templón en San Marcos en Venecia

35. Ejemplo del templón en Capilla Sixtina en Roma.

36. Ejemplo del templón en Capilla Sixtina en Roma.

37. Fotografía de Santa María in Cosmedin, Roma, publicada por Le Corbusier en *Vers une architecture*, 1923.

38. Dibujo de Le Corbusier de Santa María in Cosmedin, Roma.

39. Santa María in Cosmedin, Roma.

Ciborium e "iconostasio". –El altar latino se halla aislado a la entrada del santuario y protegido por un simple techo sobre columnas, el *ciborium*, rodeado por cortinas que se corren en el momento de la consagración. El santuario bizantino o armenio se halla separado de la nave por un tabique, el *iconostasio*, y el altar es apenas visible a través de las puertas, cuyo umbral no franquean los laicos.[149]

Mas adelante continua con la explicación en la que dice que el iconostasio, es una pantalla que aísla el santuario; sin embargo, según Choisy, esta es "extraña a las basílicas latinas." [150] Para explicar la ubicación y la función del iconostasio, utiliza un ejemplo de distribución bizantina (fig.__),[151] con un plano de Santa Sofía reconstituido, según las indicaciones de Pablo Silenciario según sus afirmaciones. El ejemplo lo explica con estas palabras:

Distinguimos el *iconostasio* N que corta el edificio en dos partes: nave y santuario;

Detrás del *iconostasio*, el altar A acompañado por dos mesas T;

Más allá de *iconostasio,* un área S, cerrada por una balaustrada donde se ubican los cantores;

Finalmente, bajo la cúpula, el ambón a, donde se realizan las lecturas, y donde se efectúan la coronación de los emperadores.

San Marco conserva en su santuario semigriego y semilatino, muchas marcas de esta disposición.[152]

En las antiguas iglesias romanas, como por ejemplo Santa María in Cosmedin, la cual es visitada y fotografiada por Le Corbusier (figs. 37-39),[153] el iconostasio es conocido originalmente como *Templon*:[154] un muro bajo y abierto, compuesto por balaustres, el cual actúa como una estructura divisoria entre la nave y el altar. Este elemento arquitectónico es utilizado principalmente en las iglesias bizantinas y está compuesto por columnas, en algunos casos talladas en madera u otras en mármol, las cuales soportan un arquitrabe (fig. 34-39). Esta estructura que separa el santuario, del cuerpo de la iglesia, cumple el objetivo de consolidar una clara división espacial y simbólica, entre el espacio del clero y el espacio de los fieles, del hombre común. [155]

El *Iconostasio* como tal, no el *Templon*, es sobre todo conocido en la estructura espacial de las iglesias ortodoxas, tanto en la griega como en la rusa (fig. 40). En este caso es una pared de piso a techo que va desde la parte septentrional a la meridional del templo y está compuesta por una serie de imágenes de íconos religiosos, organizados en un orden jerárquico, predeterminado. Esta pared igualmente separa el santuario de la parte central del templo y contiene tres puertas: una central, con dos hojas, la cual recibe el nombre de *puerta santa*; por ella solo pueden cruzar los miembros del clero. A la derecha, se encuentra la puerta meridional, llamada *puerta diaconal* y a la izquierda, se encuentra la puerta septentrional.[156] Como se puede ver, la figura que utiliza Le Corbusier en la página 153 del Poema (fig. 33) para presentar la *Table Iconostase*, es un cuadrado como si representase *la pared*, con tres rectángulos menores en la parte inferior, como si aludiese a la estructura de las tres puertas del iconostasio tradicional, de los templos ortodoxos.[157]

---

149 Sobre el tema ver el capítulo titulado "Renovación Cristiana de las Artes Antiguas", del texto de: Ibídem.

150 Ibid., pp. 54-55.

151 Fig. 51 en el libro de Choisy. Ver: Ibídem.

152 Ibídem.

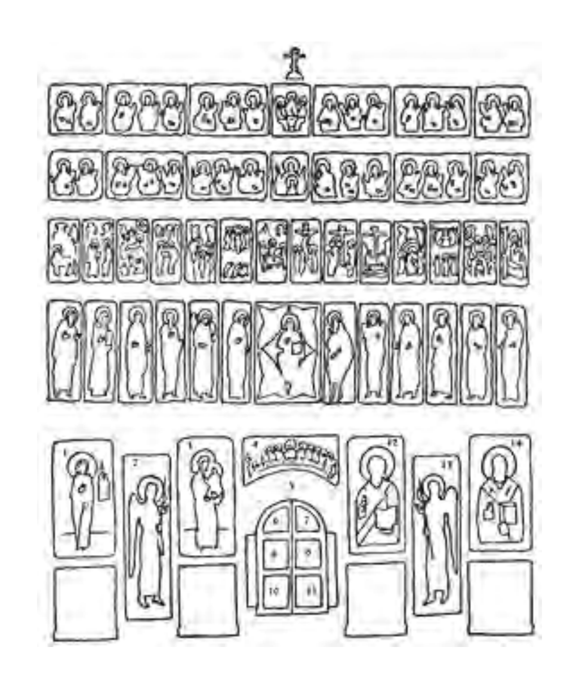
153 Ver capítulo de "Roma" en: DAZA, Ricardo, *Tras el viaje de Oriente Charles-Édouard Jeanneret - Le Corbusier,* Tesis doctoral en Proyectos Arquitectónicos ETSAB, Universidad Politécnica de Catalunya, Barcelona 2009, p. 373. Ver también: LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Éditions Crès, Collection de «L'Esprit Nouveau», Paris 1923.

154 Sobre el sentido de barrera y elemento separador del espacio ver: XYDIS, Stephen G., "The chancel Barrier, Solea, and Ambo of Hagia Sophia, in *The Art Bulletin*, Vol. 29, No. 1 (Mar., 1947), published by College Art Association, pp.1-24.

155 Aunque en los carnets de viaje de Le Corbusier, no hay referencias históricas o de dibujos de algún iconostasio, es posible asumir que es una estructura que conoce bien por varias razones: en primer lugar, estos elementos son principalmente importantes en las basílicas bizantinas y templos ortodoxos; Le Corbusier, en el Viaje de Oriente (1911) visita varias de las regiones de lo que fue el imperio Bizantino, basílicas, iglesias, monasterios, además de la arquitectura popular, por lo tanto es muy probable que en esta experiencia se haya encontrado más de una vez, frente a una de estas estructuras. En segundo lugar, este elemento es principalmente reconocido en los templos ortodoxos, tanto de la región de Grecia y sus alrededores como en Rusia. Aunque no existen carnets sobre sus viajes a Rusia, es muy probable que Le Corbusier haya visitado algunos de estos templos, por su curiosidad incesante y su afán de investigar y conocer aquellos proyectos que hacen parte de las culturas que visita. En tercer lugar, dentro de la biblioteca personal de Le Corbusier se encuentra el libro de la Historia de la Arquitectura de Auguste Choisy, en el cual él escribe en el segundo tomo sobre el tema del iconostasio y su función en los templos cristianos medievales, principalmente los pertenecientes al imperio Bizantino. Ver: CHOISY, Auguste, *Historia de la Arquitectura*, Vol. II, 1944, op. cit., pp. 54-55. Sobre el viaje de oriente en 1911 ver: DAZA, Ricardo, *Tras el viaje de Oriente Charles-Édouard Jeanneret - Le Corbusier*, 2009, cit.

156 Sobre el tema ver: MURRAY, Peter and Linda, *The Oxford Companion to Christian Art and Architecture*, 1996, op. cit., pp. 237-238

157 Sobre la relación entre la imagen de la página 153 del Poema y el iconostasio tradicional del templo ortodoxo, Calatrava escribe: "(…) En el de la página 153, todo ha quedado reducido al número: una simple columna alinea verticalmente las cifras correspondientes al número de cuadrados de cada sección. Pero sobre esa columna hay una novedad importante, el cuadrado ocre en cuya parte inferior se abren tres rectángulos verticales azules. Nancy Stephenson ve en ellos, siguiendo a Moore, una evocación directa de las tres puertas que, en muchas basílicas bizantinas, se abrían detrás del iconocstasis y que llevaban la central al altar, es decir, al verdadero espacio de los iniciados, y las laterales a los espacios secundarios (pero, con todo, importantes en el esquema







40.





40. Ejemplos de distintas composiciones de iconostasios en iglesias ortodoxas.

En el iconostasio tradicional, la disposición de las imágenes-íconos está definida a partir de un orden jerárquico estructurado desde un eje central. Sobre este se ubican, generalmente las imágenes principales de nivel superior: Dios Padre, la imagen de Jesús o la Virgen; aquellos portadores del mensaje mayor. Sobre los costados, como es usual en las estructuras del arte bizantino, estas imágenes de alta jerarquía son acompañadas por los íconos religiosos de segundo o tercer nivel, como pueden ser los santos, los ángeles y arcángeles, los apóstoles o los profetas.[158] La estructuración icónica de las imágenes en el arte medieval, y en este caso, puntualmente en el iconostasio, cumple la función de ser portadoras de un mensaje. [159] Este, puede ser comprendido en dos niveles: a *nivel profundo*, por aquellos que poseen el conocimiento y la preparación para reconstruir el discurso unitario que consolidan todas las imágenes, dispuestas bajo el orden preestablecido. La segunda lectura puede ser establecida a un *nivel superficial*, relacionada más, con el reconocimiento de las presencias icónicas de la figuras representativas del cristianismo o de algunas escenas religiosas.

Para acceder al nivel profundo del discurso o el mensaje, es necesaria la preparación y el conocimiento previo. Este nivel se da en aquellos que tienen acceso al conocimiento; en el caso de la iglesia, es el clero. El clero puede ser reconocido como la figura del *iniciado*: aquel que se prepara, investiga, estudia y puede acceder, por su condición superior de pertenencia al clero, al conocimiento de las escrituras o en el caso del medioevo, también a los grandes libros de la humanidad. Así mismo, debe estar capacitado para hacer transmisible ese conocimiento y explicar el mensaje.

Por el contrario, la lectura a nivel superficial se da en el hombre común, en el caso religioso, el fiel. En el medioevo el fiel no tienen acceso ni a las escrituras, ni al conocimiento y no existe ningún interés por parte del clero que el hombre común acceda a este conocimiento, o a brindarle las herramientas para comprender el mensaje profundo.

El iconostasio está compuesto por una serie de imágenes icónicas que funcionan como recordatorios bíblicos; a un nivel mayor, las disposición de una imagen al lado de otra constituyen la construcción de un discurso. A partir de estas premisas es posible afirmar, que la estructura tradicional del iconostasio es hermética y elitista en términos intelectuales. Las preguntas que surgen con relación a éste tema son dos: en primer lugar, ¿por qué elige el modelo de un iconostasio para estructurar su Poema del Ángulo Recto? ¿Cuál es el significado de éste modelo simbólico y arquitectónico como imagen síntesis de su Poema?

Le Corbusier repite una y otra vez, que el arte no es para todos; el significado profundo que se encuentra inscrito en el trasfondo de una obra, solamente es revelado y comprendido por aquellas personas que poseen las herramientas para decodificar el mensaje. Estas herramientas pueden provenir de distintos ámbitos: el conocimiento, la investigación, o la disposición a buscar y hacerse preguntas; es decir, desde una mirada crítica. Es necesaria una preparación intelectual y cultural, al igual que una disposición como observador, para transgredir los límites de la imagen y acceder al trasfondo de lo que la obra realmente quiere expresar.

En el caso del Poema, ubica al lector, primero, frente a una estructura abstracta y figurativa al mismo tiempo, con la imagen de la página 153. Esta imagen puede ser leída de forma superficial, como un cuadrado y tres rectángulos. Sin embrago, él presenta dos claves para conducir al lector, a una comprensión profunda: estas son las palabras que escribe sobre estas formas geométricas: *Table iconostase,* y la relación numérica en la parte inferior. Las *palabras* consolidan el cuadrado y los tres rectángulos como la representación formal del objeto: la disposición de las formas (cuadrado y rectángulos), la composición y el texto, consolidan una abstracción de la *idea* de la estructura tradicional del iconostasio de los templos ortodoxos, tanto en términos formales, como en su significado. La inquietud que surge es: ¿Quién tiene la capacidad y las herra-

---

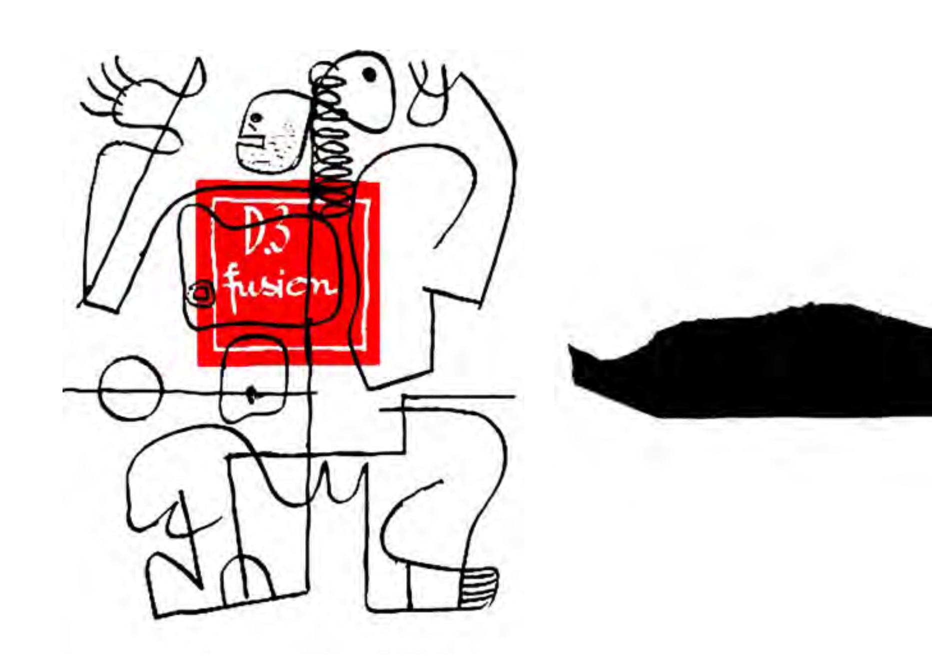
litúrgico) conocidos como *prothesis* y *diakonikon*; aunque al recuerdo de la arquitectura real se superpone sin duda la evocación de un tema mítico ancestral como la bifurcación, la *encrucijada*, las distintas puertas al conocimiento. Por último, el *Poème* se cierra en la página 155 con un iconostasio en el que se nos presenta, como verdadero resumen plástico de la obra, el conjunto de los cuadros con un dibujo simplificado en negro." Ver: : CALATRAVA, Juan, "Le Corbusier y *Le Poème de l'angle droit:* un poema habitable, una casa poética", 2006, op. cit., p. 24.

158 Sobre el valor de las imágenes en el arte medieval ver el capítulo de "La Edad Media" en: BARASCH, Moshe, *Teoría del Arte: de Platón a Winckelmann*, Alianza Editorial, 2006, pp. 48-68.

Sobre los ornamentos simbólicos en los templos bizantinos medievales, Choisy escribe: "En cuanto a la decoración simbólica o figurada, hemos dicho que el espíritu iconoclasta, proscribe la estatuaria: aún en la iglesia latina, los símbolos sagrados son evocados casi exclusivamente por la pintura. El *iconostasio*, como su nombre lo indica, tiene por decoración una serie de figuras de santos.

Los tímpanos de las arcadas y las bóvedas de las naves, sobre todo en la escuela del Atos, ofrecen escenas bíblicas, cuyas franjas rectangulares forman sobre los paramentos una decoración regular: grandes santos se elevan entre los vanos de las cúpulas; el fondo de los ábsides se halla adornado con representaciones de Cristo, de la Virgen y de los Santos levantando la mano en signo de bendición, y tratados de acuerdo a una escala que no conserva relación con la del edificio. Esas figuras de altura sobrehumana recuerdan los colosos de los templos antiguos, y muy probablemente nos hallemos aquí en presencia de una inspiración griega: así se presentaba el Júpiter de Olimpia en el fondo de su *cella*." Ver: CHOISY, Auguste, *Historia de la Arquitectura*, Vol. II, 1944, op. cit., p.55.

159 Sobre el tema ver: MURRAY, Peter and Linda, *The Oxford Companion to Christian Art and Architecture*, 1996, op. cit., pp. 237-238.

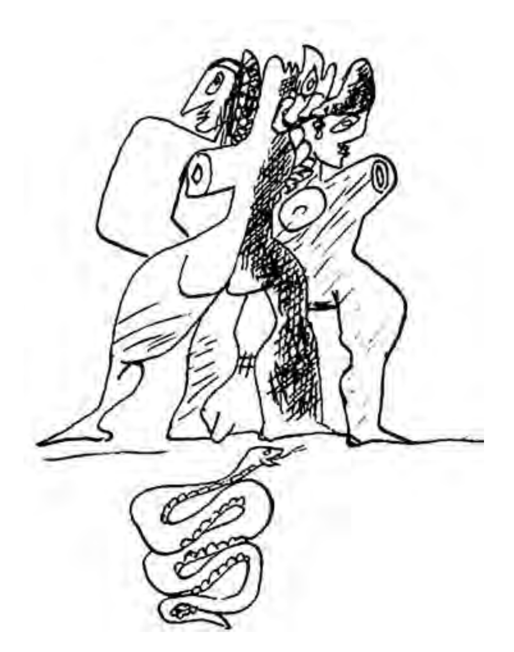


Assis sur trop de causes médiates
assis à côté de nos vies
et les autres sont là
et partout font les : "Non !"
Et toujours plus de contre
que de pour
N'accablez donc pas celui

113



41.

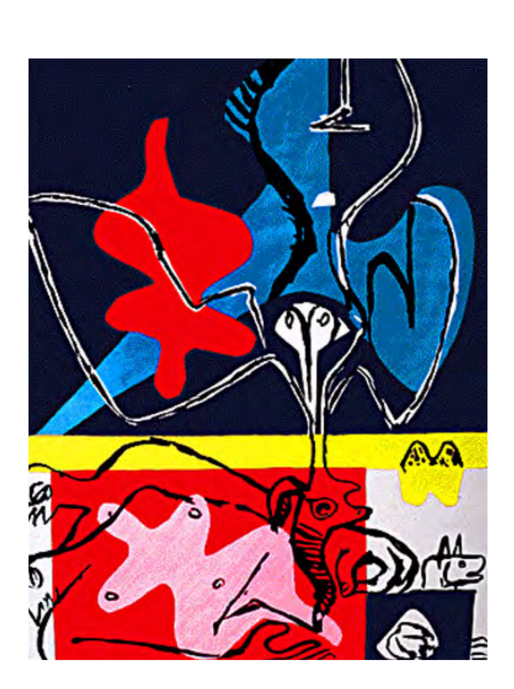


pupilles ouvertes que les regards
croisés ont pu conduire à
l'acte foudroyant de communion :
"L'épanouissement les grands
silences "......
La mer est redescendue
au bas de la marée pour
pouvoir remonter à l'heure.
Un temps neuf s'est ouvert
une étape un délai un relai



Alors ne serons-nous pas
demeurés assis à côté de nos vies.

116



41. 1955, Ejemplo del orden y las páginas que componen el capítulo de Fusion: página de presentación, páginas en blanco y negro compuestas por textos manuscritos y dibujos y una litografía a color al final. *Le Poème de l'Angle Droit*, p. 111-117

mientas para reconocer esta relación entre el dibujo de la página 153 del Poema y la estructura formal del iconostasio tradicional de los templos ortodoxos?

La respuesta a esta pregunta es, que solo aquel que posee el conocimiento, quien sabe del tema y conoce tanto su función simbólica y discursiva como objeto, así como su estructura formal y jerárquica consolidada por las tres puertas, lo puede reconocer. En el Poema, la imagen de la página 153 es la que genera el paso o el umbral entre el proceso de construcción del lector y, la revelación de la unidad de la obra a través de la síntesis iconográfica de la tabla de imágenes de la página 155, el verdadero iconostasio de la última página del Poema.

Identificar estas dos tablas como los dos elementos estructuradores del Poema, (presentación y síntesis), genera más interrogantes que respuestas. Es claro que son la misma estructura y con el mismo número de recuadros, sin embrago para comprender el paso de la primera (la tabla de contenidos) a la última (el iconostasio), y la relación entre los colores y los conceptos de la primera, y el sentido de las imágenes y su organización en la segunda, inevitablemente hay que introducirse en el contenido del libro; leerlo y recorrerlo en el orden preestablecido para lograr comprender la totalidad sintética que representa la *Table iconostase*, y el por qué la denomina de esta forma. Como dice en su artículo de *« L'espace indicible »* (1946), citado anteriormente en el primer capítulo de esta tesis: en una obra hay masas de intención enterradas, un verdadero mundo que se revela ante quien lo merece,[160] ante aquel que recorre la obra, la lee, la observa y se hace preguntas; es el conocimiento el que conlleva a que los contenidos y a que las verdades sean reveladas; es la herramienta para comprender la unidad en la obra y el mensaje que tiene por transmitir.

2.3.2.3 Entre las dos Tablas: las 7 partes, 19 subcapítulos y las 19 litografías a color

Entre las dos tablas se desarrolla el contenido del libro, el cual está dividido en 7 partes, nombradas por los 7 conceptos presentados en la tabla inicial: *Milieu, Esprit, Chair, Fusion, Caractère, Offre* y *Outil.* Cada una de las 7 partes, está subdivida a su vez, en lo que puede ser designado como subcapítulos o temas. El número de subcapítulos por cada parte, corresponde al número de casillas asignado a cada concepto en la tabla de contenidos. Por ejemplo *Milieu*, el primer concepto de la lista, le corresponden 5 casillas en la tabla; esto indica que en el desarrollo del contenido del libro, *Milieu* está compuesto por 5 temas o subcapítulos. *Esprit*, tiene 3 subcapítulos, *Chair* está subdividido en 5, *Fusion* uno, *Caractère* tiene 3, y tanto *Offre* como *Outil*, uno.

Cada uno de los capítulos está constituido por una misma estructura con relación a los elementos que lo componen y a su organización. Los elementos y el orden son: una página de presentación con el nombre del subcapítulo, una serie de litografías en blanco y negro con textos manuscritos alternados con dibujos lineales y una litografía a color al final (fig. 41).

a. Estructura de la página de presentación de cada tema

Cada subcapítulo o tema está nombrado por una letra y un número. Esta denominación corresponde a su ubicación en la tabla de contenidos (fig. 42). La letra está designada por la fila y el número, por la ubicación de la casilla en la estructura de la tabla. El eje estructural que consolida la simetría de la retícula, está sobre la columna número 3.

Según la estructura, a *Milieu* le corresponde la letra A en la tabla de contenidos y 5 casillas; esto indica que, esta primera parte o capítulo, está constituido por los siguientes subcapítulos: A1, A2, A3, A4, A5.

Esprit le corresponde la letra B y tiene 3 casillas. Estas casillas están centradas con relación al eje central, por lo tanto los números corresponden es a su ubicación. Los subcapítulos de esta segunda partes son: B2, B3, B4.

Chair tiene asignada la letra C. Este capítulo repite la misma estructura que el primero, que contiene 5 casillas en la tabla. Por esta razón, los subcapítulos que lo componen son: C1, C2, C3, C4, C5.

Fusion le corresponde la letra D y contiene una sola casilla; como todos están centrados con relación al eje, este está denominado: C3.

Caractère es la letra E. Contiene 3 casillas, por lo tanto repite la estructura centrada del capítulo de *Esprit*. Los subcapítulos están designados como: E2, E3, E4.

Offre tienen asignada la letra F. Contiene una casilla, por lo tanto repite la ubicación del capítulo de *Fusion*. El subcapítulo esta denominado: F3.

Outil, el último capítulo, le corresponde la letra G. El subcapítulo está denominado: G3.

160 LE CORBUSIER, « L'espace indicible », dans *L'Architecture d'aujourd'hui,* Numero Hors-Sèrie, Boulongne-sur-Seine 1946, p. 10.

42. Reconstrucción del iconostasio a partir de las páginas de presentación de cada capítulo del Poema

43. 1955, A3, *Le Poème de l'Angle Droit,* p. 27

44. 1955, B3, *Le Poème de l'Angle Droit,* p. 57

45. 1955, C3, *Le Poème de l'Angle Droit,* p. 87

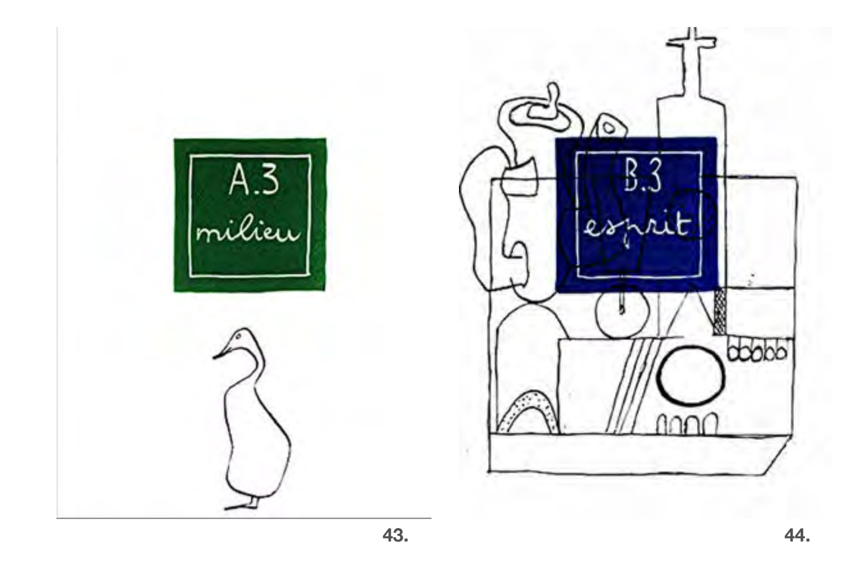
46. 1955, D3, *Le Poème de l'Angle Droit,* p. 111

47. 1955, E3, *Le Poème de l'Angle Droit,* p. 127

48. 1955, F3, *Le Poème de l'Angle Droit,* p. 141

49. 1955, G3, *Le Poème de l'Angle Droit,* p. 147

42.



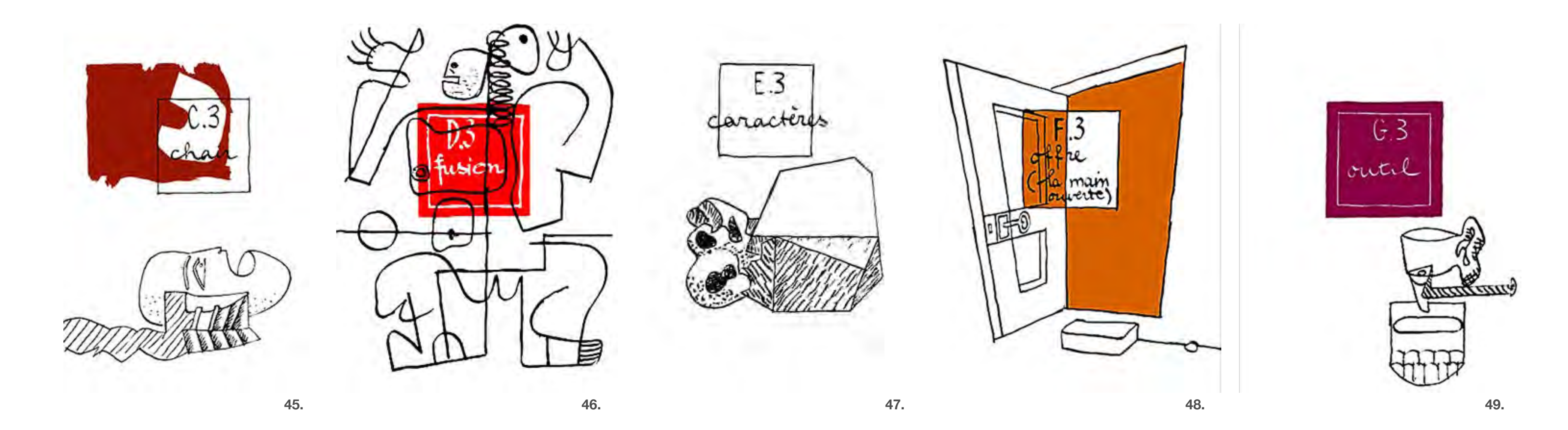
43. 44.

b. La construcción gráfica de las páginas de presentación

Todas las páginas de presentación contienen la letra y el número que le corresponde, y adicionalmente, el concepto al que pertenece: por ejemplo, *A.1 Milieu* o *B.3 Esprit* y así sucesivamente. En términos gráficos, cada subcapítulo tienen una identidad independiente, por tanto el diseño de cada página varía según el capítulo al que pertenezca. Las variaciones están en pequeños detalles.

En *Milieu,* las páginas son de fondo blanco y la información del subcapítulo (letra, número y concepto) está resaltada en un cuadrado pequeño de fondo negro y letras blancas (figs. 42). Cada cuadrado varía en su ubicación dentro de la página. La única página distinta gráficamente es la *A.3 Milieu*, la cual corresponde a la casilla del centro de la tabla; en ésta el cuadrado es de fondo verde (color que corresponde a *Milieu* en la *Table de matières*) con letras blancas; debajo del cuadrado dibuja una figura que parece un pato (fig. 43).

Esprit es el opuesto de *Milieu*. La información de los subcapítulos está presentada también en un cuadrado, pero en negativo. Sobre el fondo blanco de la página, el cuadrado es delineado en negro al igual que las letras. En este capítulo de *Esprit*, el E.2 y el E.4 (fig. 42) son iguales gráficamente; el que corresponde al del centro de la tabla, el E.3, es el único distinto: el cuadrado es azul (color de Esprit en la tabla) con las letras blancas (fig. 44). Esta página de presentación también contiene una imagen adicional: el cuadrado azul está sobrepuesto sobre un dibujo lineal en negro que ocupa la totalidad de la página; este



45. 46. 47. 48. 49.

pareciera ser el esquema gráfico de una de sus pinturas donde se entremezclan elementos de su época purista y objetos que pertenecen a su segunda época en la que introduce objetos de reacción poética y partes del cuerpo humano.[161]

Chair contiene la misma estructura que *Esprit* (figs. 42). Todos los subcapítulos, menos el que corresponde al centro de la tabla, están presentados con las letras en negro sobre cuadrado de fondo blanco y delineado en negro. El del centro, el C.3, tiene una mancha marrón (color de *Chair* en la tabla) que traspasa una parte del cuadrado, y en la parte inferior de la página, dibuja el perfil de una cara en posición horizontal, que mira hacia arriba con la boca abierta. La cabeza esta soportada sobre una figura serpenteante que proviene horizontalmente del costado izquierdo de la hoja, la cual termina en una forma rectangular con una especie de estructura en espina de pescado, sobre la cual se apoya la cabeza (fig. 45).

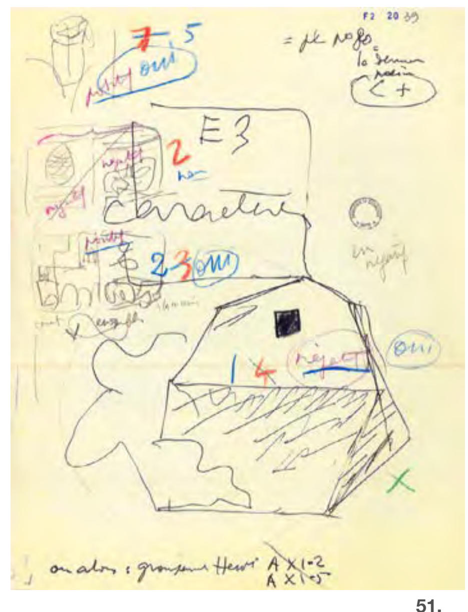
161 El periodo Purista en su obra se da entre 1918 y 1928, año en el que se genera un cambio en los temas de su pintura y pasa del pintar lo que él denomina como *objets-type,* a pintar *objets à réaction poétique* y la figura femenina. Sobre el tema ver: JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme I, Skira, Milan 2005, pp. 279-304. Sobre el proceso del cambio en los temas de sus pintura entre su periodo purista y la introducción de objetos a reacción poética o la figura humana, y el inicio del trabajo con la naturaleza en su pintura y su arquitectura, ver: SALGADO, Camila, *Un Poema Construido*, Tesina de Master en "Historia, Arte, Arquitectura y Ciudad", Departamento de Composición Arquitectónica ETSAB, Universidad Politécnica de Catalunya, Barcelona 2004, pp. 25-32.

Fusion contiene solo una casilla en la tabla, la que corresponde al eje central. El tema está presentado con un cuadrado de fondo rojo (color de Fusión en la tabla) y letras blancas. Este cuadrado rojo está ubicado sobre una imagen esquemática y lineal en negro, de dos figuras humanas opuestas: una de rasgos femeninos, la cual está ubicada sobre el lado derecho del observador y otra, de rasgos masculinos, sobre el costado izquierdo. Las dos figuras están unidas por una línea vertical ubicada en el centro de la página. La imagen total conforma la fusión de un solo cuerpo dividido por el eje central; la mitad derecha representa lo femenino y la izquierda lo masculino. Estos dos opuestos, tanto de lado, como de género, conforman una *unidad*, un solo cuerpo, un equilibrio entre contrarios (figs. 42 y 46).

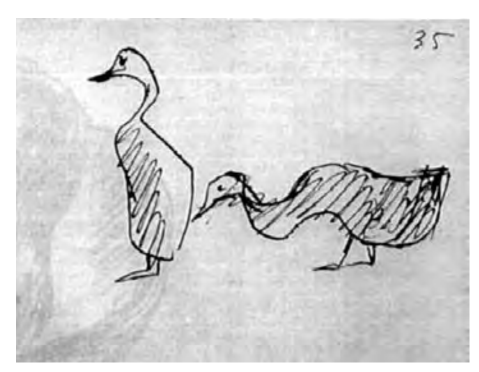
Caractère lo conforman 3 casillas (fig. 42). Dos de ellas están presentadas con un cuadrado blanco delineado en negro y letras negras como en *Esprit*; sin embargo la ubicación del cuadrado con relación a la página, varía. El cuadrado, en este caso, está ubicado en la parte inferior central de la página. Como todos los subcapítulos, el que corresponde al centro de la tabla es distinto. El del eje central, es de color blanco (color que corresponde a *Caractère* en la tabla) y delineado en negro (fig. 47). Debajo, dibuja de un volumen, como una roca compuesta por dos tipos de formas: del lado izquierdo, está compuesto por formas curvas (cóncavas y convexas) y el lado derecho, por un bloque de formas irregulares, a partir de líneas rectas y ángulos en punta. Todas las formas de este objeto, las que pertenecen al lado izquierdo y las del derecho, aunque son reconocibles en sí mismas por sus características físicas, son opuestas entre sí,



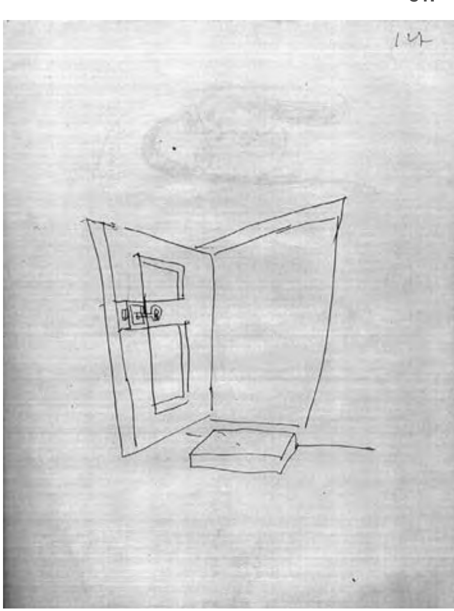
50.



51.



52.



53.

50. FLC W1-8, p. 53. Dibujo preparatorio página de presentación de *Chair* C3 y *Outil* G3, en el Carnet *Nivola I*

51. FLC F2-20-39. Dibujo preparatorio página de presentación de *Caractère* E3, Carnet *Nivola I*

52. FLC W1-8, p. 35. Dibujo preparatorio página de presentación de *Milieu* A3, Carnet *Nivola I*

53. FLC W1-8, p. 127. Dibujo preparatorio página de presentación de *Offre* F3, Carnet *Nivola I*

sin embargo pertenecen al mismo bloque: una vez más a una sola unidad. Es como si presentara una piedra esculpida, la cual permite ser manipulada para generar cualquiera de estas formas opuestas.

La página de presentación de *Offre*, es una sola casilla, que corresponde al eje central de la tabla. En ella, Le Corbusier dibuja el cuadrado usual, con el título del capítulo *F.3 Offre*. En este, adhiere una frase entre paréntesis, bajo el título, que dice: *« (la main ouverte) »* (figs. 42 y 48). Este es el único capítulo en el que escribe una aclaración adicional en la página de presentación, además del título. El cuadrado que contiene el título está dividido por mitad, por una línea vertical que lo entrecruza por el eje central. Este se encuentra sobrepuesto al dibujo de una puerta abierta que ocupa la totalidad de la página. La línea vertical que divide el cuadrado del título, corresponde al eje de apertura de la puerta y el marco. Del lado derecho del observador, se encuentra el marco de la puerta con un fondo amarillo-ocre y un escalón en la parte inferior para subir dos pasos e ingresar por el marco. Del lado izquierdo se encuentra la puerta abierta con un una llave antigua dentro de la cerradura: *la llave está ahí y la puerta ha sido abierta para poder ingresar*, sin embrago no se sabe qué hay dentro del espacio; hay que ingresar para descubrir. En este caso los dos escalones son significativos: no se ingresa directamente, sino hay que subir, como un acto de preparación, para poder ingresar.

Con relación al color, la puerta está delineada en negro y su fondo es blanco. El cuadrado del título que está sobrepuesto a esta imagen, contiene los colores opuesto al fondo de la imagen: la mitad derecha es blanca y está sobre fondo amarillo, contenido por el marco de la puerta y, la mitad izquierda, es amarilla y está sobre el fondo blanco de la hoja de la puerta. Como en todos los casos en los que la página de presentación pertenece al tema de la casilla central de la tabla, contiene algún elemento del color que la representa en la tabla; en este caso, la imagen contiene el color amarillo-ocre que corresponde al color de *Offre* en la *Table de matières*.

Outil es el último capítulo y como *Offre*, contiene una sola casilla sobre el eje central de la *Table de matières.* A este capítulo le corresponde el color violeta en la tabla, por lo cual el cuadrado de presentación donde ubica el título, es de fondo violeta con letras blancas (figs. 42 y 49). Bajo este y sobre la esquina inferior derecha, dibuja tres objetos, uno sobre otro: en la parte superior una especie de tasa con un mango en forma de oreja. Bajo este objeto, una especie de martillo con su punta hacia abajo, parece golpear el objeto inferior, sobre el que la apoya. El mango de esta herramienta está en posición horizontal. Debajo de la punta del martillo, dibuja un elemento que no es claro para identificar: es una forma cuadrada con el lado inferior en curva. En el centro del cuadrado, ubica una óvalo en posición horizontal, y en la parte inferior, sobre el lado curvo,

dos filas como de una especie de escamas. Lo que sí es posible identificar es, que los tres objetos, parecen representar tres herramientas milenarias como referencia al título del capítulo *Outil.*

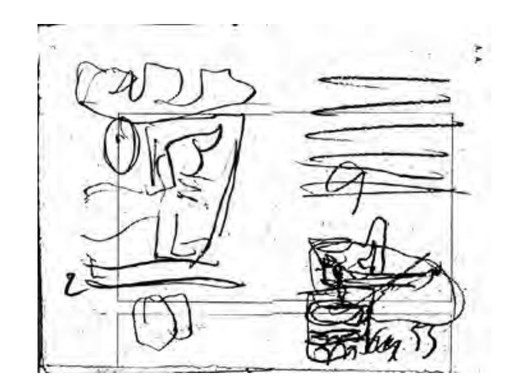
Como es posible observar, la *Table de matières* contienen 19 casillas que corresponden a los 19 temas, cada uno con un texto; por lo tanto, son 19 las páginas de presentación de cada subcapítulo. Si se toman estas páginas de presentación y con ellas se conforma una tabla como la del inicio y se ubica en la imagen de cada página en el recuadro que le corresponde, es posible ver cómo estructura cada una, siempre pensando en el orden y el sentido de la tabla (fig. 42): todos estos son elementos guías o claves que buscan ayudar a al lector a descifrar el sentido de la obra.

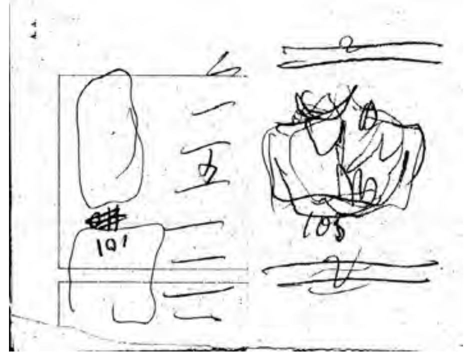
c. Las composición de las litografías en blanco y negro: texto e imagen

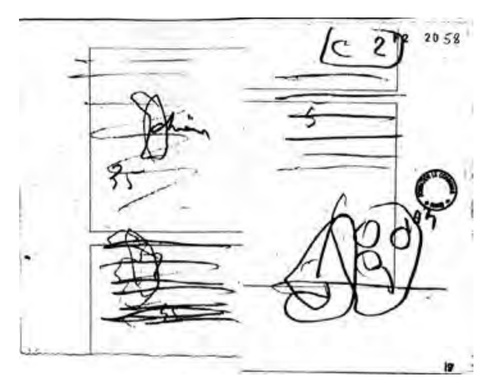
Todos los subcapítulos contienen litografías en blanco y negro y una en color. Con relación a las que son en blanco y negro, estas corresponden a las que contienen textos manuscritos, intercalados con algunos dibujos lineales. Estas litografías están ubicadas después de la página de presentación y varían en número según la longitud del texto, el cual está escrito en rima a modo de poemas. Cada uno desarrolla un tema puntual, que a su vez, está relacionado con un tema mayor: el del capítulo o concepto al que corresponde en la tabla de contenidos. Igualmente el texto debe consolidar un diálogo directo con la litografía a color. Todo esto indica que *Le Poème de l'angle droit*, está consolidado por 19 textos-poemas en conjunto con 19 imágenes a color.

El trabajo del desarrollo de los textos para estas litografías en blanco y negro, lo inicia paralelamente al de las imágenes de las litografías a color. Los dos primeros esquemas preparatorios para el Poema, son dos dibujos de dos tablas contiguas, en el carnet de viaje *Nivola I* (ver fig. 15 del capítulo 4).[162] En una inicia la construcción del iconostasio, con los dibujos de cada casilla y en la otra, escribe palabras o conceptos relacionados con la idea del dibujo al que le corresponde en la tabla. Este proceso de ideación está consolidado por dos tablas paralelas, una de imágenes y otra de texto, en las cuales construyen paso a paso un diálogo común. Aunque el contenido de estas tablas y el proceso de realización del Poema será analizado más adelante en la Parte II de esta tesis,

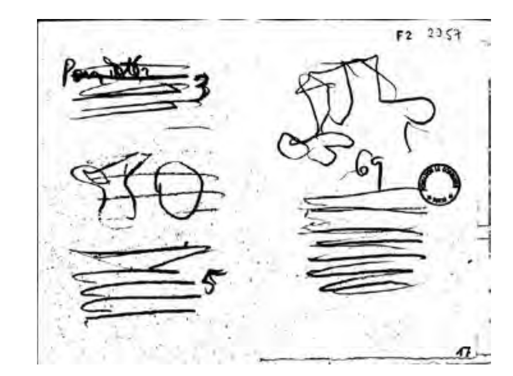
162 Este carnet es inédito y se encuentra en los archivos de la Fondation Le Corbusier. Gran parte de los dibujos preparatorios para el Poema se encuentran en el carnet *Nivola I* (FLC W1-8) y algunos otros en carnet *Nivola II* (FLC W1-9). Estos carnets están relacionados pertenecen a un periodo que consta entre 1951 y 1961.

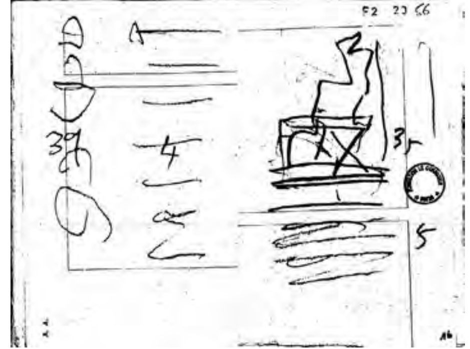






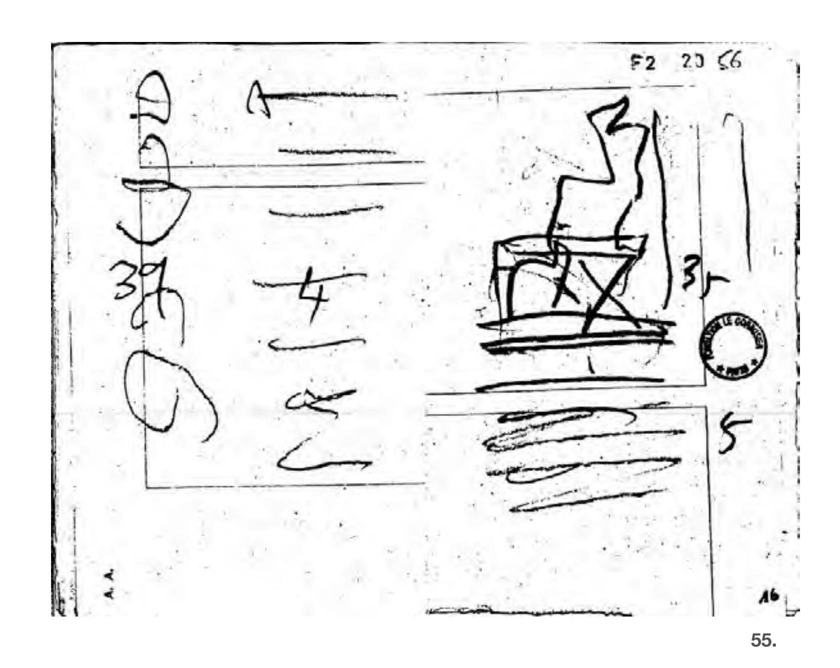




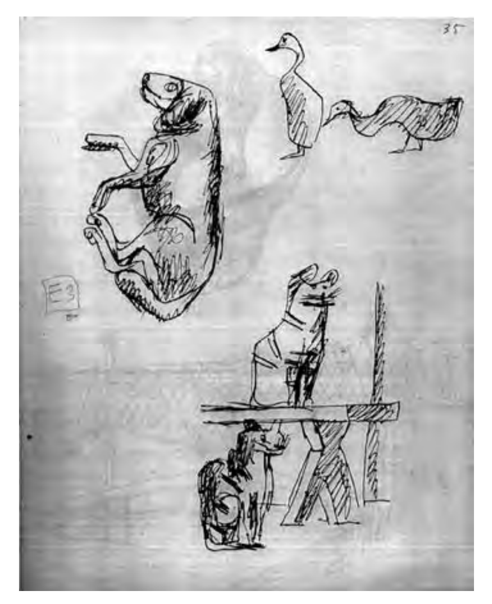


54.

54. FLC F2-20-58. Algunas páginas de las libretas de dibujos preparatorios para las litografías en blanco y negro del Poema



55.



56.



57.

es importante identificar que, una vez precisada la idea de cada tema en las dos tablas, inicia el desarrollo de los textos poéticos y el estudio de los otros dibujos que irán intercalados con el texto, de forma paralela al estudio de las imágenes síntesis que constituirán las litografías a color (fig. 54).[163] Los dibujos preparatorios para todas estas partes que componen el Poema se encuentran, en su mayoría, en distintos carnets de viaje. La mayor parte pertenecen a los carnets *Nivola I* y *Nivola II*,[164] los cuales hacen parte de los archivos de la Fondation Le Corbusier y otros, se encuentran en los carnets de los viajes a varios de los países que visita durante el mismo periodo de ejecución del Poema; por ejemplo, la India, Estados Unidos, Colombia entre otros.[165]

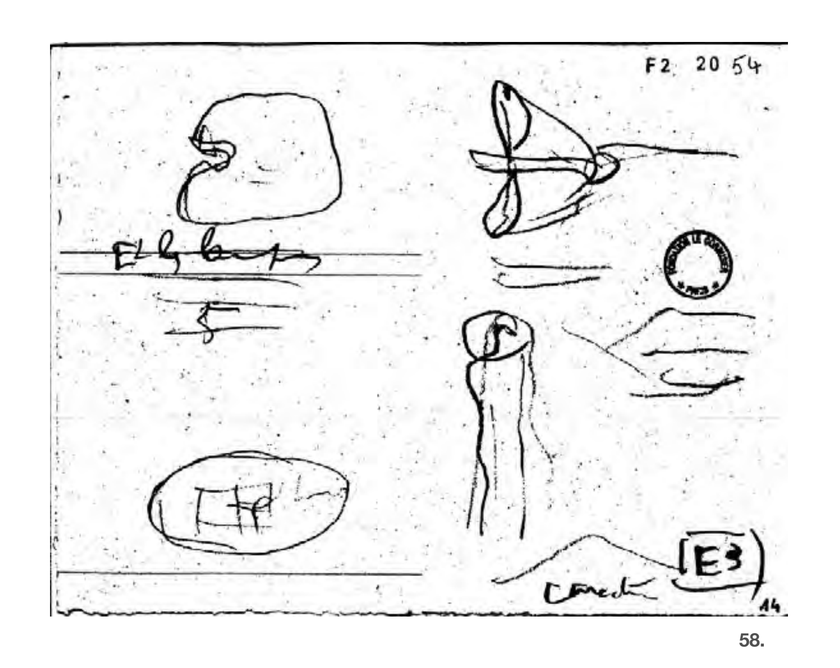
La composición de estas páginas de las litografías en blanco y negro

163 En los archivos de la Fondation Le Corbuiser hay varios tipos de dibujos preparatorios para la preparación de las litografías en blanco y negro; una de las libretas está catalograda (FLC F2-20-58). Algunas de las imágenes se pueden ver en el grupo de dibujos presentado en las fig. 54 de este capítulo 2 de la tesis. Otro grupo de dibujos hacen parte de una lbreta de formato horizontal catalogado dentro de los archivos (FLC F2-20), que corresponden a los archivos de preparación del Poema. (Ver los archivos complementarios al final de este capítulo 2).

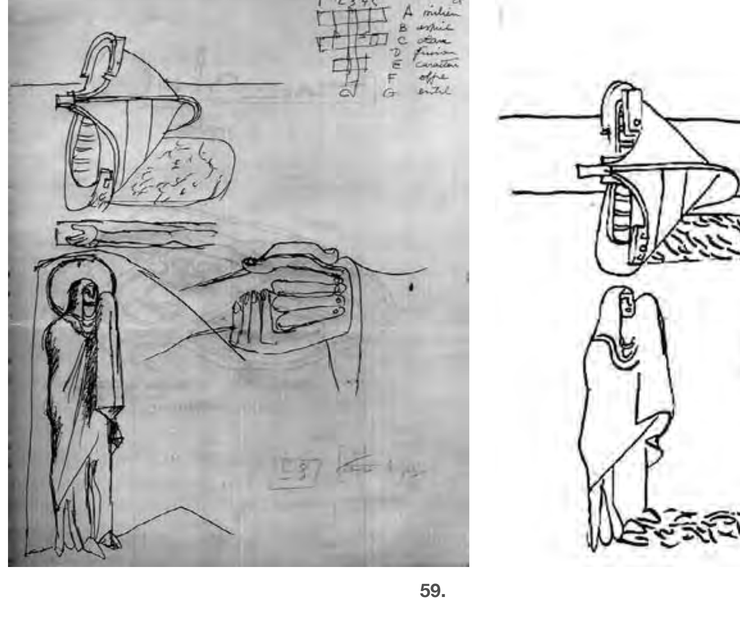
164 Ver: Los carnets *Nivola I* (FLC WI-8) y *Nivola II* (FLC WI-9)

165 Ver: LE CORBUSIER, *Le Corbusier: Carnets Volumen 2 1950-1954*, Electa y Fondation Le Corbusier, Milano 1981.

55. FLC F2-20-56
56. FLC W1-8-35
57. 1955, *Le Poème de l'Angle Droit,* p. 75
58. FLC F2-20-54
59. FLC W1-8-21
60. 1955, *Le Poème de l'Angle Droit,* p. 129



58.



59.

60.

constituyen una combinación de partes del texto, intercalado con dibujos que ayudan a la argumentación de la idea y a la comprensión de la imagen síntesis de la litografía a color. (Ver ejemplos en las figs. 55-57 y 58-60)

d. Las litografías a color

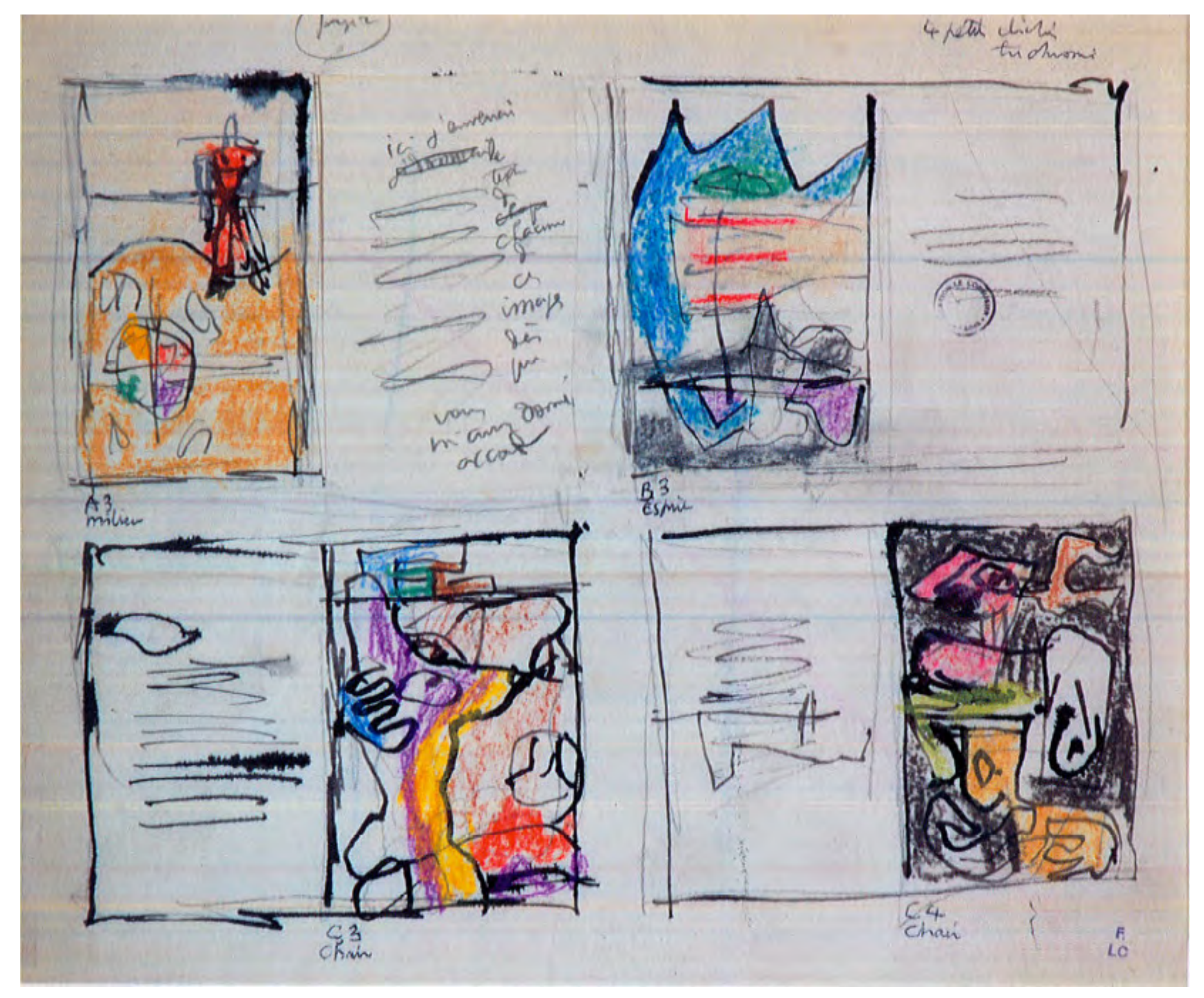
Al final de cada subcapítulo, Le Corbusier presenta una litografía a color. Cada una es la síntesis gráfica e iconográfica del tema que le corresponde. Para comprender el sentido de la imagen, es necesario el conocimiento del texto y para comprender el sentido total del texto, es imprescindible el acompañamiento de la imagen. La imagen y el texto son una *unidad* que consolidan una *idea*. En esta estructura no hay subordinación de lo uno con lo otro. La litografía a color no es una ilustración que acompaña el texto; es la expresión de una *idea* en términos iconográficos, que toma sentido en la medida en que está acompañada por el texto poético, que a su vez, es la expresión literaria de la misma idea. Ni la imagen de la litografía a color, ni el texto poético de forma independiente, consolidan la idea por sí solos; es necesario el diálogo entre los dos partes para revelar la totalidad de la *idea* y para comprenderla.

El contenido de estas imágenes provienen de sus investigaciones previas. Para demostrar esta afirmación es indispensable estudiar y analizar el proceso de realización del Poema, en el cual es posible identificar que la genealogía de las imágenes proviene de temas que hacen parte de sus investigaciones tanto pictóricas, como arquitectónicas a lo largo de su carrera. Este tema será profundizado en la segunda parte de esta tesis, ya que amerita una análisis minucioso y detectivesco de cada uno de los 19 temas.

En términos formales y con relación a la totalidad del libro, tanto las litografías a color, como la página de presentación de cada subcapítulo, siempre están ubicadas sobre la página impar, a la derecha del lector. Esta estructuración la define desde un inicio, después de algunas pruebas en el proceso de diseño de las páginas dobles. Estas pruebas se encuentran entre el grupo de los dibujos preparatorios, como se puede observar en las (figs. 62-65).[166] Esta estructura la estudia en el diseño de páginas independientes, una vez ha precisado las imágenes de cada una de las litografías a color. Así mismo, estudia la composición total de las páginas que componen el libro en una libretas (figs. 54, 66 y 67), en la cual hace dibujos esquemáticos con trazos rápidos, como modelo de lo que será la totalidad de la obra.[167]

166 Ver: FLC F2-20 70, F2-20 70b, F2-20 70c, FLC F2-20 30, FLC F2-20 34, FLC F2-20 40, FLC F2-20 101.

167 Ver: FLC F2-20 25-25b, FLC F2-20 26, FLC F2-20 30-30b, FLC F2-20 38, FLC F2-20 42-55, FLC F2-20-58.



61.

 61. FLC F2-20-70b

En algunos de estos dibujos preparatorios (fig. 61), es posible observar que hace una comparación de dos posibilidades compositivas de las páginas dobles[168]: en los dos ejemplos ubicados en la parte superior de la hoja, ubica las litografías a color sobre el lado izquierdo del lector, en la página par y el texto, en la impar (sobre la derecha). En los dos ejemplos inferiores intercambia la ubicación: el texto lo ubica a la izquierda y la imagen a color, a la derecha. En la publicación definitiva, elige la segunda opción como la ideal para la totalidad de la obra (ver ejemplos en las fig. 63-66).

e. Los temas y la técnica de composición de las litografías a color

Para producir las litografías a color, Le Corbusier produce unas maquetas bajo la técnica del collage (ver ejemplos. figs. 54-67), con papeles de colores recortados y pegados unos sobre otros, en combinación con óleos o aguadas.[169] Una vez terminadas las maquetas, estas son enviadas al taller de Mourlot Freres, para ser impresas bajo la técnica de la litografía. Sobre la técnica que utiliza en la realización del Poema, tanto en las litografías en blanco y negro como en las de color, Eric Mouchet precisa en su texto *"Las diecinueve ilustraciones a color de* El Poema del Ángulo Recto *o la quintaesencia del sincretismo de Le Corbusier"*:

> Realizado en páginas bristol de unos 42 x 32 cm, el texto final, manuscrito con pluma de oca y salpicado de dibujos, se ha restituido a partir de las matrices de la imprenta litográfica Mourlot mediante un procedimiento fotomecánico. Las planchas originales a color, por el contrario, de formato superior a las páginas de texto con el mismo título que en las litografías que se publicarán de ellas, son colajes de en torno a 47x32 cm, efectuados a base de papel de embalaje negro y de papel *Ingres* (fino y vergueteado), aguada o pintura al óleo. Estos collages serán retranscritos en litografía de forma manual y con gran talento por los cromistas de la imprenta Mourlot.[170]

168 Ver: FLC F2-20-70b

169 Recientemente, estas maquetas fueron exhibidas en la exposición sobre el Poema del Ángulo Recto en Círculo de Bellas Artes de Madrid en el año 2006, menos una: la que corresponde a B2, la cual ha sido exhibida en algunas ocasiones el museo Centre Pompidou en París, como parte de su colección permanente (vista en el 2005). Sobre el tema ver el catálogo de la exposición: AA.VV., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006.

170 MOUCHET, Eric, "Las diecinueve ilustraciones a color de *El Poema del Ángulo Recto* o la quintaesencia del sincretismo de Le Corbusier", en ibid., p.59.

La técnica elegida para hacer las maquetas no es algo nuevo en la colección de los libros de Tériado o en general en los *livres d'artiste*, como se verá a continuación en el capítulo de *"La historia de los* livres d'artistes *en Paris".* Tanto el collage como la litografía son técnicas de producción artística que toman fuerza entre los artistas modernos, principalmente entre aquellos que pertenecen al medio parisino. Le Corbusier no es ajeno a esta modalidad y experimenta con ella desde finales de los años treinta.[171] En el caso de los libros editados por Tériade, *Jazz* de Matisse, publicado en 1947 -el mismo año que Teríade le propone el proyecto del Poema-, marcará una pauta importante en el Poema tanto por la técnica que utiliza para su maquetación, como por el resultado final. Con relación a este tema Mouchet plantea que la decisión de utilizar la técnica del collage puede estar influenciada por el proceso de realización del libro *Jazz* (1947)[172] y por el éxito y aceptación absoluta que obtiene esta obra por parte del público francés e internacional. [173] Como dice Mouchet:

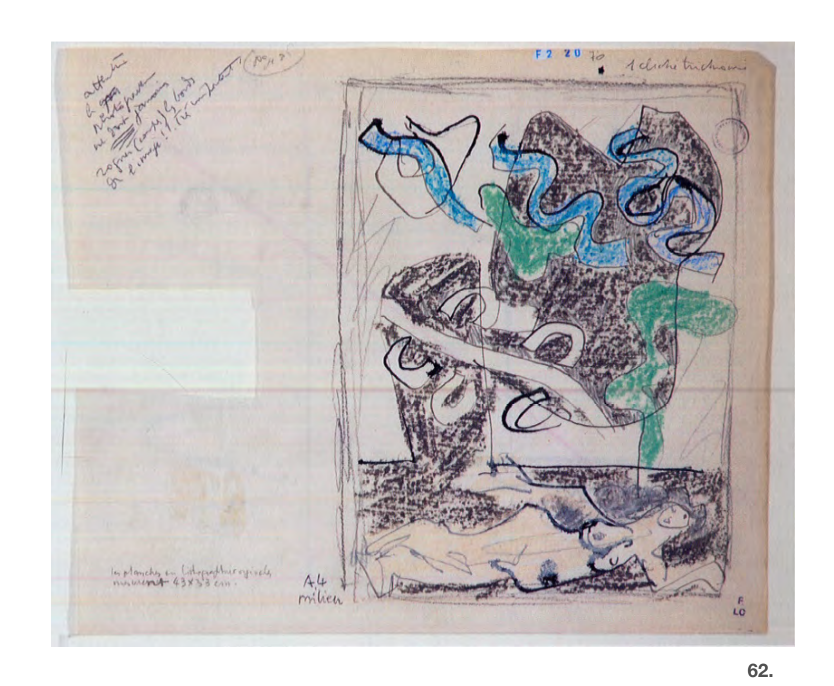
> La elección de estas obras nuevas, de construcción poderosa y vivo colorido, para estructurar una obra ambiciosa en una publicación llamativa, como eran todas las de Tériade, constituye un signo de confianza por parte de su autor en la pertinencia de sus propias investigaciones. Además, constituye un homenaje a

171 "Con el final de la guerra Le Corbusier acrecienta su actividad plástica. En ese momento se hace evidente la función didáctica que puede desempeñar su obra pictórica y se rodeará de artesanos de confianza para multiplicar este trabajo a fin de darlo a conocer a mayor número de personas. Más elaborado que una simple obra de papel, menos embarazoso que un lienzo, el colaje revestirá en el medio preferido de Le Corbusier para procurar a Fernand Mourlot la litografía y a Pierre Baudouin, el creador de tapicerías, modelos para duplicar. Numerosos colajes de esta época llevarán en efecto, garrapateando sobre un ángulo, el nombre de uno de estos dos artesanos que jugaron un papel crucial en la difusión de su obra pintada, a veces adjuntando alguna recomendación sobre las proporciones o los colores.

Si el papel pegado toma tal amplitud en esta época en la obra de Le Corbusier es porque se trata de un medio privilegiado para sus nuevas investigaciones pictóricas y gráficas. Al igual que muchos pintores contemporáneos, y en particular su amigo Léger, Le Corbusier vuelve a plantear, en la inmediata posguerra, la subordinación de la superficie coloreada a la línea. Ya esbozado en un colaje de 1937, este concepto toma todo su impulso en sus papeles pegado de 1948 y, en particular en aquellos que se litografían para el *Poème*." Ver: Ibid., p.64.

172 Matisse realiza la maqueta a partir de la técnica de papeles de colores recortados. Este tema se ampliará en el siguiente capítulo de esta tesis titulado "La historia de los *libre d'artistes* en París". Sobre el tema ver también: MATISSE, Henri, "Jazz y los papeles recortados", en *Henri Matisse: Escritos y consideraciones sobre el arte*, traducido por Mercedes Casanovas, Piadós, Barcelona 2010, pp. 223-267. Ver tambié el video sobre Matisse de la Collection Palettes de Alain Jaubert: JAUBERT, Alain, « La tristesse du roi: Henri Matisse (1869-1954) », Vidéo 30min, dans Collection Palettes Centre George Pompidou, Editions Montparnasse, Paris 1995.

173 Ver la correspondencia entre Matisse y André Rouveyre sobre el tema de Jazz entre 1947 y 1948. Algunos apartados se encuentran en: MATISSE, Henri, "Jazz y los papeles recortados", en *Henri Matisse: Escritos y consideraciones sobre el arte*, traducido por Mercedes Casanovas, Piadós, Barcelona 2010, pp. 253-255.



62.



63.



64.

la valentía del editor que, por fin, reconocía su talento como pintor. Sin embargo, es lógico preguntarse si no será el éxito estético de *Jazz* de Matisse, editado por Tériade en septiembre de 1947, es decir, el mismo año en el que se lanza en proyecto del *Poème*, lo que incitó a Le Corbusier a componer también su propio su propios libro a base de colajes. En efecto, aunque el acercamiento de Matisse a sus propios papeles aguados recortados, que están en el origen de los modelos de Jazz, es muy diferente del de Le Corbusier, algunas planchas de *Le Poème de l'angle droit* (como otras litografías contemporáneas) presentan analogías manifiestas con algunos moldes.[174]

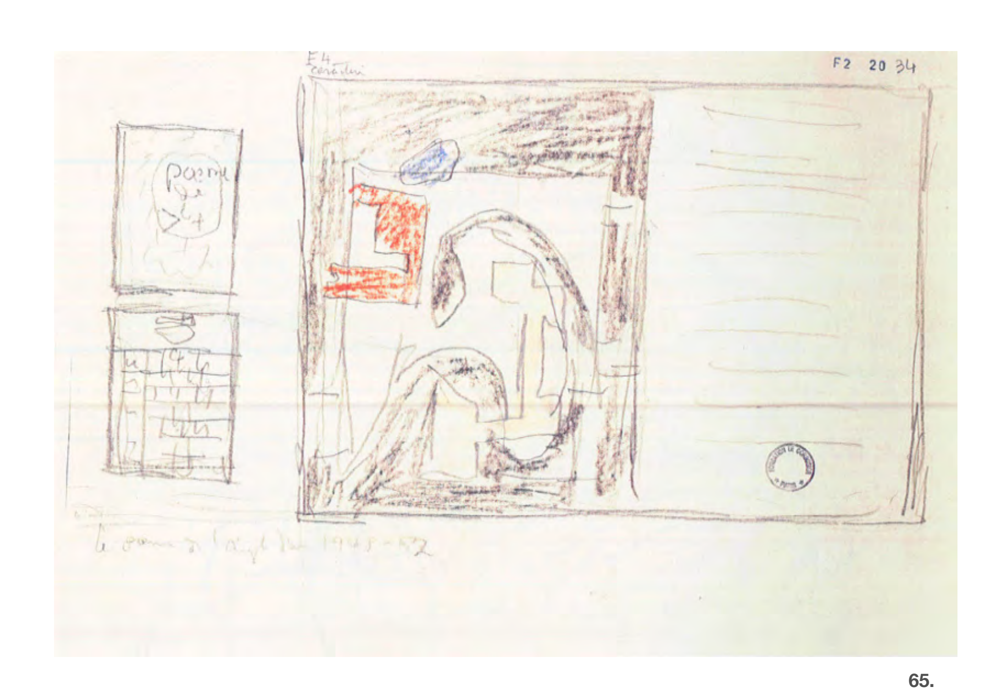
Para comprender las decisiones formales del libro, la maquetación y la idea de este proyecto, es importante analizar las circunstancias desde dos puntos de vista; desde el contexto externo, que proviene de la historia de estos libros y desde el contexto interno, que proviene de las decisiones proyectuales a la hora de realizar la obra. Desde el contexto externo es fundamental identificar cuál es la esencia de los *livres d'artistes* en París, de dónde proviene la *idea* de esta nueva modalidad y cómo se desarrolla esta tradición. Este ya ha sido examinado en el capítulo precedente. Este análisis ayuda a identificar cuáles son

62. FLC F2-20-70

63. 1955, *Le Poème de l'Angle Droit,* pp. 40-41

64. 1953, Maqueta litografía a color de *Milieu* A2

174 MOUCHET, Eric, "Las diecinueve ilustraciones a color de *El Poema del Ángulo Recto* o la quintaesencia del sincretismo de Le Corbusier", 2006, op. cit., p.66.



65.

alignement des poissons
des chevaux des amazones
la constance la droiture la
patience l'attente le désir
et la vigilance.
Apparaîtront je le sens
la splendeur du béton brut
et la grandeur qu'il y aura
eu à penser le mariage
des lignes
à peser les formes
A peser....

138



66.

los puntos de partida proyectuales, comprender el contenido y la estructura, e identificar qué es lo que Le Corbusier busca con la realización de esta obra y cómo lo expresa.

Hay un factor que sí es posible afirmar en este punto de la investigación: la originalidad del libro no recae directamente ni en la técnica de maquetación o de impresión, ni en el formato del libro; la originalidad de esta obra está definida principalmente por tres puntos:

1. El formato de las dos tablas (al inicio y al final) que elige para estructurar la *idea* y la estructura del contenido a partir del modelo de un Iconostasio.

2. La originalidad de la autoría del contenido: el tema, los texto y las imágenes.

3. Le Corbusier como autor, es *arquitecto* y *artista*, por lo tanto este *livre d'artiste* no es solamente un problema entre pintura y poesía, sino que a su vez, condensa igualmente su ideas sobre la arquitectura: Arte, Arquitectura y Poesía.



67.

65. FLC F2-20-34

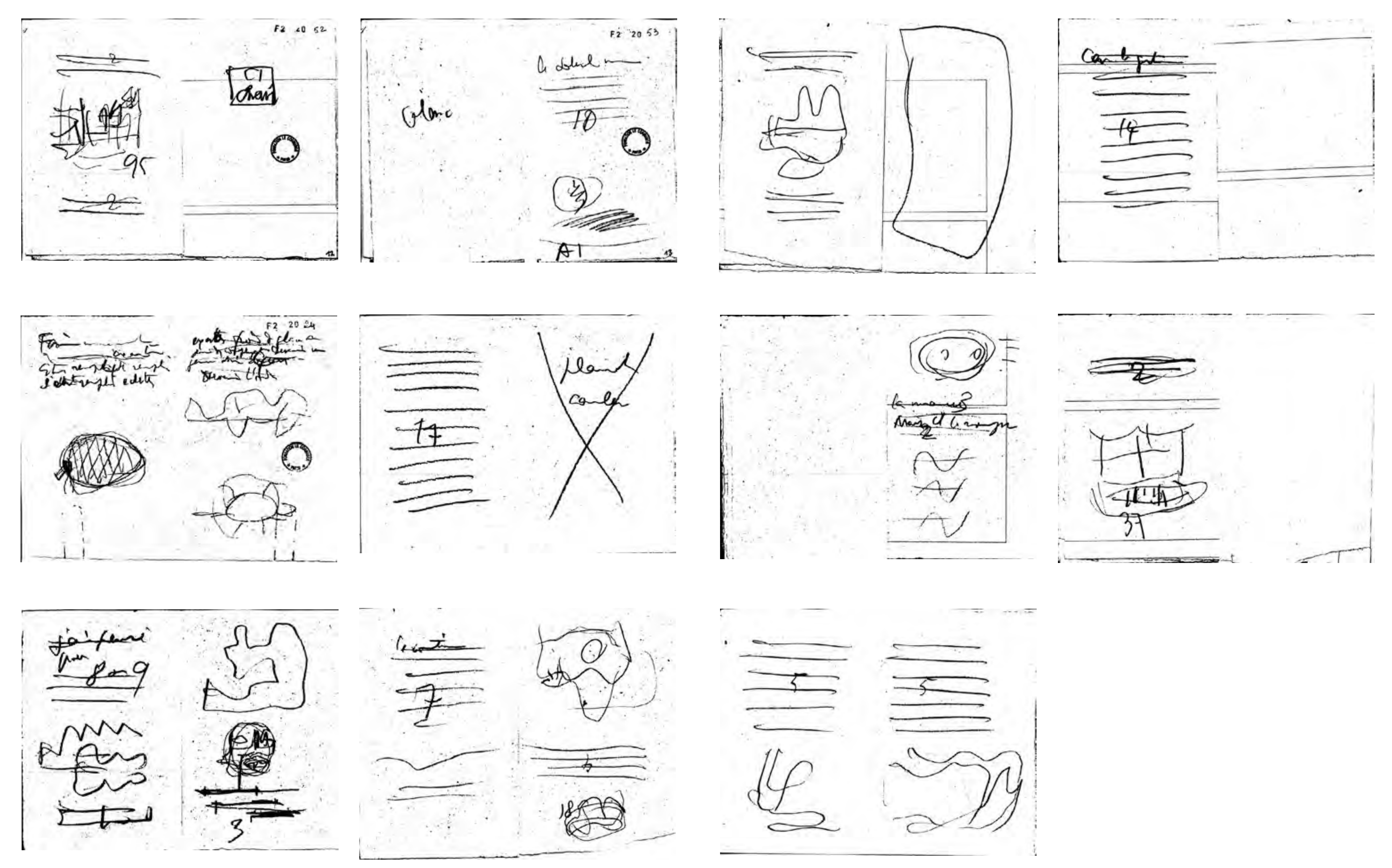
66. 1955, *Le Poème de l'Angle Droit,* pp. 138-139

67. 1953, Maqueta litografía a color de *Caractère* E4



68.

68. FLC F2-20-27, 28, 29. FLC F2-20-60, 62, 62a, 64, 64, 66, 67. Dibujos preparatorios para las litografías en blanco y negro.



69.

69. FLC F2-20-58. Libreta de dibujos preparatorios y del esquema general de la composición de las páginas de Poema.

3. Hacia el Poema del Ángulo Recto: del ángulo recto a la emoción poética.

3.1 El Angulo Recto

L'art, produit de l'équation « raison-passion », est, pour moi, la lieu du bonheur humain.

Le Corbusier, *Précisions*, 1930.

Para Le Corbusier, la reflexión teórica sobre el ángulo recto encuentra sus bases en el artículo titulado *« L'Angle Droit »*, escrito por Ozenfant y Jeanneret y publicado en el número 18 de la revista de *L'Esprit Nouveau,* correspondiente al mes de noviembre de 1923.[1] Éste artículo aparece como una respuesta, de llamada al orden, en medio de un periodo de polémica y debate sobre asuntos relativos a la geometría, la ortogonalidad y especialmente, a la creación de lenguajes y expresiones propias de las diferentes vanguardias que se desarrollan durante las primeras décadas del siglo XX.[2] Por un lado, ellos identifican aquellos grupos que han provocado, según sus palabras, "un gusto violento por lo relativo a la geometría y sus derivados" y por el otro, es una reacción al fenómeno cubista, que en los años anteriores a la creación de la revista, se encontraba en pleno auge.[3]

Le Corbusier afirma que *L'Esprit Nouveau* fija como programa, poner al día un sistema constructivo para el arte[4] y dentro de este contexto, un artículo como *« L'Angle Droit »* (1923) aparece con la intención de plantear un equilibro lógico y constructivo, ante la "desmesura entusiasta" por parte de algunos de estos grupos de vanguardia.

Con base en estas afirmaciones surgen dos interrogantes: ¿dónde se produce el debate, si se entiende como un acto positivo, la identificación de un lenguaje como herramienta expresiva de una época precisa? Y con relación a esto, ¿por qué publicar un artículo sobre el *ángulo recto* en ese periodo, si la geometría como herramienta compositiva, había abierto ya, en el campo del arte del siglo XX, unos mecanismos expresivos propios de la época, como lo

1 JEANNERET, Charles-Edouard et OZENFANT, Amédée, « L'angle droit », dans *L'Esprit Nouveau* No. 18, Paris 1923.

2 Sobre el tema ver el capítulo "Perchance to Dream" en: SILVER, Kenneth E., *Esprit de Corps : The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War 1914-1925*, Princeton University Press, Princeton 1989, pp. 362-398.

3 Con relación al fenómeno cubista y la fundación de *L'Esprit Nouveau*, Le Corbusier dice en su conferencia « L'Esprit Nouveau en Architecture », pronunciada en la Sorbonne en 1924: «Lorsqu'en 1920, avec deux amis, Ozenfant et Dermée, nous avons fondé *l'Esprit Nouveau*, nous étions en face du phénomène cubiste alors en pleine puissance : mine d'inventions profondes, acte violent de révolte et reprise de contact avec les éléments de la plastique. A côté du cubisme, le futurisme se livrait à des étais d'âme échevelés, enthousiastes, débordants, sans mesure. Enfin, le dadaïsme, mouvement de jeunes, représentait avec éclat cette période de la vie entre 20 et 30 ans où l'on nie tout, où l'on ne croit à rien, sinon à ce que l'on a vérifié soi-même. » LE CORBUSIER, *Almanach d'architecture moderne*, Éditions Crès, «Collection de l›Esprit Nouveau», Paris 1925, pp. 24-25.

4 « L'Esprit Nouveau, à ce moment, se fixait comme programme de mettre au jour, si-possible, un système constructif. Nous ne pouvions faire autrement que de nous occuper du machinisme, estimant qu›il était le phénomène nouveau, l›événement de l›époque. On nous attaque maintenant , et ces attaques vont s›accentuant. Le machinisme, dit-on, vous en parlez toujours, nous le connaissons; vous nous en rebattez les oreilles, You s nous ennuyez! ». Ibid., p. 25.

había hecho el cubismo? La pregunta se complejiza, si se amplía la mirada al campo del diseño y de la arquitectura.[5]

El debate se plantea a partir del cuestionamiento sobre dos aspectos que controlan la capacidad de expresión del artista inmerso en un lenguaje simple, de pocos elementos geométricos: por una parte, la definición de los límites del lenguaje en términos de arte y por otra, la selección de las herramientas adecuadas. En este contexto, Ozenfant y Jeanneret hacen una referencia crítica al neoplasticismo holandés, con relación a la simpleza a la que reducen el lenguaje con el que deciden trabajar:

> Ainsi, par exemple, une démonstration négative nous est fournie aujourd'hui par tout un mouvement de peinture moderne né récemment en Hollande et qui nous semble se soustraire aux conditions nécessaires et suffisantes de la peinture (l'intelligibilité et le mécanisme sensoriel), se servant exclusivement de quelques signes géométriques limités au rectangle. Cette restriction à un élément' fait un langage si simpliste qu'il ne permet guère que de balbutier ; intention d'apurement excellente à la base, mais vocabulaire limité à cette unique proposition : « carré, carré rouge, carré bleu, carré jaune, carré blanc, carré noir, petit carré blanc, grand carré blanc, petit, moyen, etc… » [6]

Esto lleva a plantear la siguiente pregunta: ¿cómo hacer que el arte o la arquitectura, consten de un sentido inteligible y así mismo, que contengan los mecanismos propios que desencadenen una afectación directa sobre los sentidos? No se trata de negar la pureza de expresión, ni la delimitación de los medios, sino de enfocar la elección de los mismos hacia elementos propios, naturales y accesibles a la comprensión humana, como dispositivos que procuren una emoción tanto inteligible, como sensible; como una perfecta cooperación de la sensación y la emoción.[7]

Por lo tanto, en el proceso de elección de los medios con los que se va a trabajar, se trata de no caer en los extremos delimitantes a la hora de precisarlos y elegirlos, como sucedió con algunos de los movimientos artísticos de vanguardia, en la necesidad de crear formas originales. Se trata de identificar los medios que la propia época procura, para producir obras dignas de su tiempo, que posibiliten al observador o a quien las habita, experimentar un estado de deleite consciente y natural. A diferencia del lenguaje de algunas de las vanguardias, la idea que plantean Ozenfant y Jeanneret en su tiempo, y luego Le Corbusier en el desarrollo de su obra, es producir obras que no pierdan contacto con la realidad, como lo afirman desde un inicio en *Après le Cubisme* (1918):

> Jusqu'au Romantisme, les artistes vivaient avec leur temps ; les Romantiques rompirent le contact en se considérant comme des êtres à part, hors l'époque. Peut-être motivée en cette période de régression, une telle attitude ne se justifierait plus aujourd'hui. Or, les artistes actuels se tiennent pour la plupart loin du courant ; ils en subissent ou en tolèrent peu le mouvement. Ils vivent entre « initiés » ; ils ne quittent un instant leur cercle que pour aller dans les « closeries », les « rotondes », les salons, les théâtres et les expositions, les meetings d'art, ne touchant en cela de la vie moderne que ce qu'elle a artificiel. Leurs fervents les admirent parce qu'ils les considèrent comme des êtres spéciaux, supérieurs, bizarres, en dehors de la norme. Les uns sont nettement hostiles à l'époque ; les autres, percevant mieux leurs rôle dans la société, cherchent des concordances ; pourtant ils tiennent avant tout à sauver leurs « originalité » ; on pourrait même supposer que c'est le désir de renouveler cette originalité qui les pousse à chercher dans le modernisme, avant toute de l'inédit. On chante, on décrit, on peint des objets modernes; on croit ainsi être moderne, prendre contact avec son temps.[8]

Por esta razón, la respuesta del arte está en la necesidad de reconocer los medios de la época y organizarlos como dispositivos de un lenguaje propio a partir del cual, el hombre moderno se vea reconocido en sus creaciones.

---

5 Basta pensar en la obra de los Constructivistas rusos, la Bauhaus alemana o los Neoplasticistas holandeses.

6 JEANNERET, Charles-Edouard et OZENFANT, Amédée, « L'angle droit », 1923, cit.

7 En el artículo de « Destinées de la peinture » (1924), Ozenfant y Jeanneret dicen: « Nous vivons une époque où l'esprit s'étant asservi la matière, s'est épris de pur té et entend ne réclamer de l'art que les émotions que rien d'autre ne saurait lui donner, exiger la qualité, l'intensité de sensation et d'émotion ; cette exigence est le signe d 'un ennoblissement de la pensée. La qualité distinctive de notre époque est de viser à la parfaite coopération de la sensation et de l'émotion. Que le tableau provoque sur le sens de la vue des satisfactions effectives, devant rassasier un sens optique singulièrement perfectionné (bien se dire que le passé nous lègue des systèmes colorés souvent simplistes) ; qu'il réponde d'autre part à cet état de fait de l'homme supérieur d'aujourd'hui qui veut par l'art satisfaire du même coup le puissant de ses sens et aussi leur fin esse ; son esprit exigeant qu'on intéresse en lui son aristocratie, ce qu'il a de plus délié, l'œuvre d'art a maintenant à répondre à beaucoup de besoins qu'autrefois on aurait jugés contradictoires. L'homme complet est sensuel et cérébral et son esprit critique prend de plus en plus de place, alors que parallèlement ses sens se perfectionnent en puissance et en fin esse ; l'œuvre d'art ne peut plus se contenter seulement de produire des sensations inintellectualisables et cependant elle ne peut exister en peinture si le cerveau est touché par une autre voie que celle des émotions physiologiques du sens visuel ; or, jusqu'à ces dernières années l'art était surtout fait de belles formes colorées racontant de petites ou de grandes histoires ; nous avons maintenant besoin de pouvoir enrichir nos sensations du contentement de notre esprit ; nous voulons de la force sensible et de la fin esse, mais nous voulons aussi quelque chose de plus qui flatte le meilleur de notre esprit et que touche par ailleurs un Bach, un Bergson, un Einstein. » Ver : JEANNERET, Charles-Edouard et OZENFANT, Amédée, « Destinées de la peinture », dans *L'Esprit Nouveau* No. 20, Paris 1924.

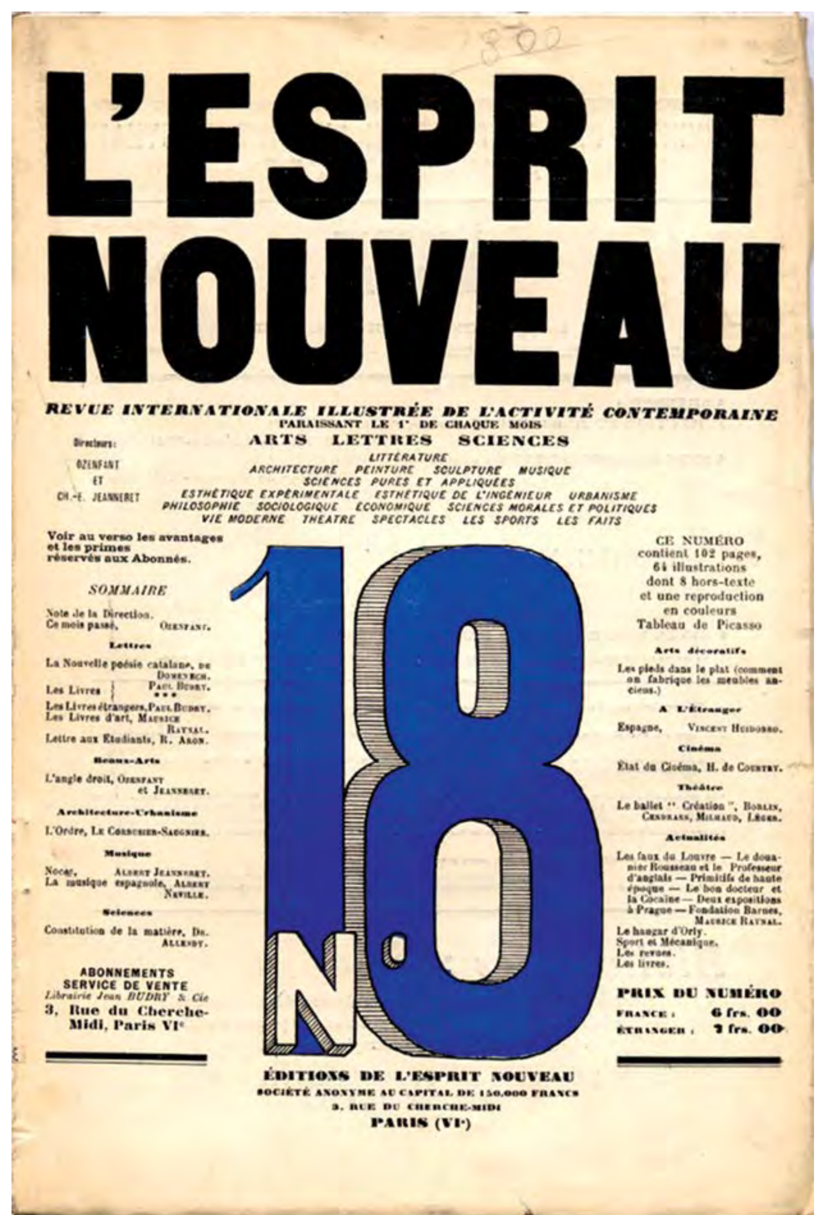
8 OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, A*près le Cubisme*, Éditions des Commentaires, Paris 1918, pp. 29-30.

Señalar la importancia de los textos publicados en la revista *L'Esprit Nouveau,* subraya el interés de Ozenfant y Jeanneret sobre los asuntos relativos a la teoría del arte; son reflexiones que se remontan a octubre de 1918, cuando publican *Après le Cubisme,* como primer paso para avanzar sobre el propio Cubismo. En efecto, reconocen el valor iniciático del Cubismo, pero es necesario superar dicha condición bajo la conciencia de los medios y los avances propios de la era maquinista.

En sus textos, asumen una doble posición: por una parte *crítica*, en torno al papel que desempeña el artista y por otra *operativa*, como invitación a la acción, señalando el compromiso sobre ser partícipes en los debates sobre el arte y en la indicación de caminos hacia donde se ha de dirigir. La revista, por lo tanto, será considerada el medio más adecuado para continuar con el trabajo iniciado en *Après le Cubisme* (1918). *L'Esprit Nouveau* es una revista creada como un manifiesto de llamada al orden a partir de ideas puristas y para elaborar una lectura crítica sobre las teorías, planteamientos y obras que abarcan diversos campos, como la literatura, poesía, música, danza y arquitectura. [9]

Por esta razón y como respuesta a los problemas planteados sobre la elección de los medios y la limitación del lenguaje en términos artísticos, en el artículo de « *L'Angle Droit* » (1923), enfatizan su posición teórica-crítica, y profundizan en otros aspectos que también hacen parte de la obra de arte.

9 Sobre el tema ver el capítulo "Perchance to Dream" en: SILVER, Kenneth E., *Esprit de Corps : The Art of the Parisian Avant-Garde and the First Worlsd War 1914-1925*, 1989, op. cit., pp. 362-398.



L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE ILLUSTRÉE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE
PARAISSANT LE 1er DE CHAQUE MOIS
ARTS LETTRES SCIENCES

Directeurs:
OZENFANT
ET
CH.-E. JEANNERET

LITTÉRATURE
ARCHITECTURE PEINTURE SCULPTURE MUSIQUE
SCIENCES PURES ET APPLIQUÉES
ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE ESTHÉTIQUE DE L'INGÉNIEUR URBANISME
PHILOSOPHIE SOCIOLOGIQUE ECONOMIQUE SCIENCES MORALES ET POLITIQUES
VIE MODERNE THEATRE SPECTACLES LES SPORTS LES FAITS

Voir au verso les avantages et les primes réservés aux Abonnés.

SOMMAIRE

Note de la Direction.
Ce mois passé, OZENFANT.

Lettres

La Nouvelle poésie catalane, DE DOMENECH.
Les Livres, PAUL BUDRY. ***
Les Livres étrangers, PAUL BUDRY.
Les Livres d'art, MAURICE RAYNAL.
Lettre aux Étudiants, R. ARON.

Beaux-Arts

L'angle droit, OZENFANT et JEANNERET.

Architecture-Urbanisme

L'Ordre, LE CORBUSIER-SAUGNIER.

Musique

Nocar, ALBERT JEANNERET.
La musique espagnole, ALBERT NEVILLE.

Sciences

Constitution de la matière, DR. ALLENDY.

ABONNEMENTS
SERVICE DE VENTE
Librairie Jean BUDRY & Cie
3, Rue du Cherche-Midi, Paris VIe

N° 18

CE NUMÉRO contient 102 pages, 64 illustrations dont 8 hors-texte et une reproduction en couleurs Tableau de Picasso

Arts décoratifs

Les pieds dans le plat (comment on fabrique les meubles anciens.)

A L'Étranger

Espagne, VINCENT HUIDOBRO.

Cinéma

État du Cinéma, H. de COURTRY.

Théâtre

Le ballet " Création ", BORLIN, CENDRARS, MILHAUD, LÉGER.

Actualités

Les faux du Louvre — Le douanier Rousseau et le Professeur d'anglais — Primitifs de haute époque — Le bon docteur et la Cocaïne — Deux expositions à Prague — Fondation Barnes, MAURICE RAYNAL.
Le hangar d'Orly.
Sport et Mécanique.
Les revues.
Les livres.

PRIX DU NUMÉRO
FRANCE : 6 frs. 00
ÉTRANGER : 7 frs. 00

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 150.000 FRANCS
3, RUE DU CHERCHE-MIDI
PARIS (VIe)

1.

1. 1923, Carátula del No. 18 de *L'Esprit Nouveau*. En este número se publica el artículo de « *L'Angle Droit* » .

3.1.1 1923, El artículo « *L'Angle Droit* » publicado en *L'Esprit Nouveau*

El artículo « *L'Angle Droit* » publicado en 1923, está desarrollado a partir de once conceptos, los cuales definen los mecanismos que establecen la relación entre hombre y obra de arte. Los once temas están organizados en el siguiente orden: *1. Bonheur, 2. Les Constantes, 3. L'Émotion, 4. Le Créateur, 5. Apogées, 6. L'ordre crée des Signes intelligibles, 7. L'Hiératisme, 8. Moyens de l'Hiératisme, 9. l'Objet Standart, 10. L'Orthogonal y 11. L'Oblique.*

Como primera aproximación, estos once términos ya indican que la definición del *ángulo recto*, no se limita a una elemental formulación geométrica en términos de lo ortogonal, sino que es el compendio de temas que abracan una reflexión teórica más profunda.

3.1.1.1 En busca de la felicidad

Los tres primeros conceptos del artículo están relacionados con el mundo de las emociones a la hora de enfrentarse a una obra de arte. El artículo parte del concepto de ***Bonheur***, entendido como la razón de ser de la obra de arte; para Ozenfant y Jeanneret una constante en la existencia del hombre es buscar la felicidad y por esta razón el hombre ha creado la obra de arte, ya que esta es útil para generarla. [10]

> Mais tableau, statue, architecture, musique, poème, qui ne donnent pas de bonheur ne sont pas œuvre d'art ; ils en sont des velléités, des simulacres. Une allumette qui ne s'allume pas, n'est qu'un simulacre d'allumette, d'où l'inanité des esthétiques qui cherchent une loi commune capable de s'appliquer à l'œuvre d'art et à son faux semblant : Phidias n'explique pas Meissonnier.[11]

Lo anterior presupone una constante en el transcurrir de la historia, en la que la obra supera su propio tiempo y mantiene su esencia: producir felicidad constante y continua a lo largo de cualquier época. En el artículo afirman

10 « L'homme ne fait que rechercher le bonheur ; s'il se tue, c'est qu›il le poursuit jusque dans l'au-delà ou le néant. Sans essayer de rechercher des causes métaphysiques, on peut dire qu'il a inventé l'œuvre d›art parce qu'elle est utile à son bonheur. » OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, « L'Angle droit », 1923, cit.

11 Ibídem.

que: *« l'œuvre d'art qualifiée est celle dont la propriété émotive est universelle et durable ; cette affirmation présuppose une identité pratique suffisante de la nature humaine depuis toujours »*.[12] Esta afirmación genera los siguientes interrogantes: ¿Dónde se encuentran estas *leyes axiales* de la obra de arte, que se mantienen como propiedades inherentes a ella a través del paso del tiempo? Y, ¿en qué forma, estás leyes deben ser aplicadas en la obra de arte moderna, en la mira de una historia por construir?

La respuesta está en el análisis del pasado. Consecuentemente, el segundo punto del artículo trata sobre ***Les Constantes****,* entendidas como aquello que permanece. En este punto manifiestan que: *« L'expérience acquise par l'analyse du passé confère une certaine sécurité au jugement des œuvres actuelles ; la constance de notre organisme permet, en effet, d'établir certaines lois de constance applicables à l'art de tous les temps. »*[13] El reconocimiento y establecimiento de leyes comunes aplicables, permiten la comprensión de la obra de arte del pasado y su validación en el presente.

> La minutie de l'analyse moderne grossit démesurément l'exception et met l'anormal en gros plan, éclipsant le normal ; il est opportun de se rappeler que la variation de l'organisation physique et sentimentale humaine est d'une amplitude infime et il est temps de rétablir l'axe autour duquel les sinuosités des variables ne sont que nuances ; on est en droit de croire à l'homogénéité de l'homme. C'est la raison pour laquelle les œuvres de toutes époques continuent à nous émouvoir. C'est dans le passé qu'on trouvera les lois axiales de l'œuvre d'art, le temps jugeant seul de leur pérennité, condition sine qua non.[14]

El reconocimiento de estas leyes axiales conducen a la identificación de las propiedades inherentes a la obra de arte de una época específica, que a ha sido trascendente en la historia. A su vez, permite reconocer las propiedades universales y constantes que validan la obra de arte y su propiedad emotiva. ¿Pero cómo reconocer esa propiedad emotiva? y ¿cómo se activa en el ser humano, si él análisis del pasado proviene de una acción propia del intelecto? ¿Dónde se reconoce éste sentido emotivo universal y cómo hacerlo activo en un obra en proceso de creación?

Precisamente, el tercer punto del artículo está enfocado en el tema de ***l'Émotion***. A diferencia del primer punto identificado como la *felicidad*, el concepto de *emoción* lo desarrollan a partir de la experiencia vivencial y de contacto directo con la obra de arte. Es la identificación del momento desencadenante, en el que se activa la confrontación de emociones, en el instante en que el observador se enfrenta a la obra.

En este proceso, el primer sentido implicado es la vista; el acto de observar define la primera etapa de la confrontación. Como consecuencia, luego se genera la activación de los demás sentidos implicados, lo cual genera la emoción sensorial directa; sin embargo, el proceso no termina ahí. Esta experiencia activa también, el acto de la razón, de la reflexión y del encuentro con la memoria.

> Une œuvre nous émeut, par le chemin de notre vue et l'émoi des sens intéressés ; elle déclanche en notre esprit le jeu de nos hérédités, de nos souvenirs acquis (conscients ou inconscients) et par des détours indéfinissables, trace dans le flou de nos sensations et de nos émotions des allées ordonnées, faisant ressentir à notre cœur les mêmes joies que donne à notre intellect la législation mécanique de l'univers.[15]

La implicación de la memoria y el análisis del pasado, así como de los recuerdos individuales, ponen en conjunción el acto de un razonamiento activado con la implicación directa de la emoción, del corazón, de la sensación de placer; esto conduce a lo que definen como ***estado de deleite consciente,*** lo que a la vez, responde a la necesidad de la búsqueda de la *felicidad* por parte del ser humano, que plantean al inicio del artículo.

> Par ces associations automatiques, notre inconscient est mis lui-même en état de délectation consciente. Ainsi, partie du choc de nos sens, voici la sensation brute épandue d' abord en bien-être physique, qui intéresse enfin les facultés lucides de notre esprit, réjouissant à la fois notre bête et ce Dieu secret qui habite dans l'inconnu de nous-même. [16]

Esta reflexión está dirigida al *observador* y lo que la *obra de arte* ha de llevar implícito en sí misma. Pero ¿en qué forma está reflexión es útil al creador? Y ¿cómo hacer activa está propiedad emotiva en la obra de arte en proceso de creación?

---

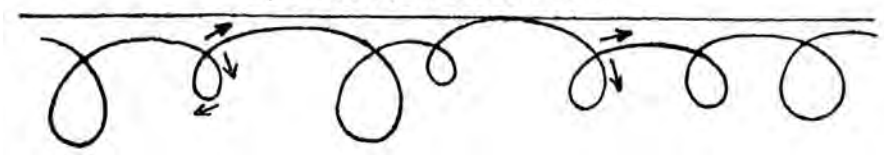
12 Ibídem.

13 Ibídem.

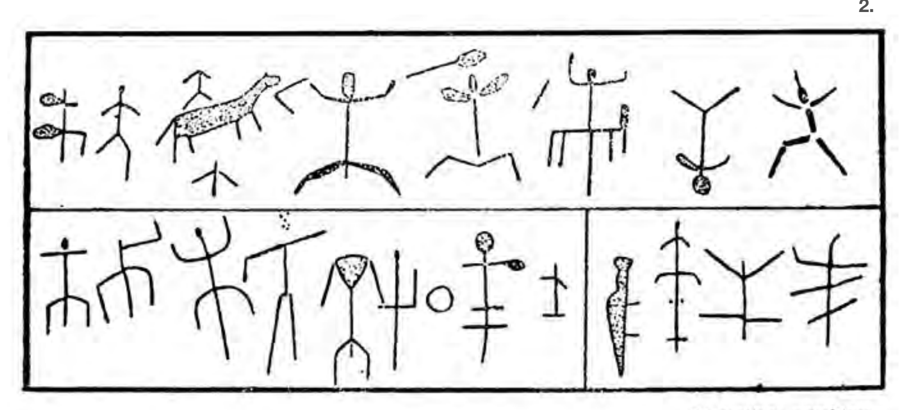
14 Ibídem.

15 Ibídem.

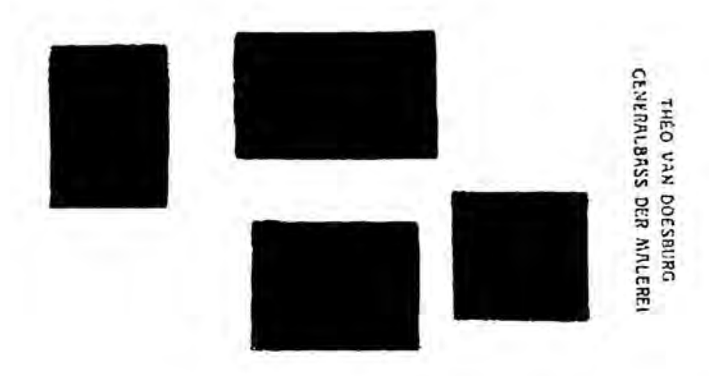
16 Ibídem.



2.



3.



4.

2. 1923, Imagen representativa del apartado de "*Apogeos"* en el artículo de *« L'Angle Droit ».*

3. 1923, Figuraciones primitivas: imagen representativa del apartado de *"El orden crea signos inteligibles"* en *« L'Angle Droit ».*

4. 1923, *Cliché Stijl*. Generalbass der Malerei, Theo van Doesburg: imagen representativa del apartado de *"El orden crea signos inteligibles"* en *« L'Angle Droit »..*

3.1.1.2 El hombre: un "animal ordenador"

Los dos siguientes conceptos que desarrollan en el artículo son ***Le Créateur*** y ***Apogées***, los cuales se refieren, por un lado al artista y por el otro a su época. Estos dos puntos responden las preguntas anteriores ya que establecen cuál es papel del hombre creador y qué medios le brinda la época para trabajar.

En el artículo parten de la siguiente premisa con relación a ***Le Créateur***:

> Il semble bien qu'on crée par besoin de faire de l'ordre. On reconnaît les êtres organisés à ce qu'ils font de l'ordre. L'homme est un **animal ordonnateur** ; il est ordonnateur parce que sa connaissance du monde procède de ses mouvements et des mouvements relatifs de son corps, lesquels ressortissent à l'explication géométrique qu'il lui a donnée. [17]

El análisis científico y racional para comprender el mundo, parte en primera instancia, de un proceso de observación y clasificación; es decir, de ordenación de los factores externos para crear un medio activo y explícito. Poner en orden, permite crear mecanismos operativos ante situaciones antagónicas como lo es la naturaleza.

> Dans une nature dont l'aspect toujours partiel, à bout portant, lui apparaît sous des dehors chaotiques, l'homme, par un besoin de sécurité quasi stratégique, a tenu à se créer un milieu explicite. Cherchant d'autre part à satisfaire son goût de connaissance, qui est encore un goût de classification, c'est à dire d'ordre, il a conçu un système d'explication qui s'ajuste tant bien que mal aux phénomènes naturels. Poursuivant enfin un idéal de pureté, il a transcendé la géométrie empirique et en a fait un système parfait, sans contact matériel avec le réel, symbole de perfection, irréalisable pratiquement et par conséquent inaccessible à l' erreur, refuge des plus purs poètes. Et, de tous temps, le travail humain a été illuminé par cet idéal : le travail du sauvage, le jeu de l'enfant, Einstein. [18]

Este proceso de observación y clasificación no solo es privilegio del científico. Lo es también del hombre en general, el cual, de acuerdo a las condiciones en las cuales opera, tiene la capacidad de crear sus propios mecanismos de comprensión y construcción de sus leyes de ordenación. En algunos casos se trata de un acto instintivo, por ejemplo en el caso de un niño, o un acto cons-

17 Ibídem.

18 Ibídem.

ciente, en el caso del hombre formado.

El acto de creación, puede ser entendido como la necesidad de poner orden y a la vez, responder a la necesidad de *bonheur*. El hombre concibe sistemas de explicaciones de los fenómenos naturales, que le permite trabajar con ellos y convertirlos en sistemas útiles para el acto creativo. Por esta razón, en el artículo hacen alusión a la necesidad de perseguir un "ideal de pureza" que trascienda, el cual definen como la geometría empírica, para generar un sistema perfecto.

El hombre se impone el perfeccionamiento de las herramientas, las cuales le permitan trascender en sus actos de creación y en la búsqueda de un ideal de belleza y perfección. Este acto racional y analítico lo llevan a comprender, por un lado los fenómenos naturales y por otro, el cómo en ciertos períodos de la historia se han creado obras que siguen trascendiendo y emocionando.

Pero como afirman Ozenfant y Jeanneret, el hombre nunca queda satisfecho; siempre tienen apetito de más en su búsqueda del ideal de perfección; esto genera avances, pero así mismo decadencias en las distintas épocas de la historia en función de la búsqueda sobre cómo superar y avanzar sobre lo ya desarrollado. Esta conciencia de lo que la historia ha concebido y las constantes implícitas en las obras maestras, conlleva al análisis del siguiente punto del artículo que es el de ***Apogées.***

> Cet idéal, qui ne se rassasie pas de ses conquêtes antérieures, devient de plus en plus impérieux (l'appétit vient en mangeant). Le tyran que nous nous sommes donnés, use avec avidité de notre outillage et ne se déclare jamais satisfait, ne le pouvant puisqu'il est la perfection. Il est des périodes où cet idéal géométrique devient particulièrement despotique ; c'est lorsque le perfectionnement de l'outillage semble rendre saisissable la perfection même. C'est une frénésie vers le mirage : l'homme a pris conscience de son idéal, il n'obéit plus seulement à des-instincts obscurs, comme l'abeille qui cloisonne ses cellules ; c'est avec tout le poids de la raison qu'il formule son idéal ; époque d'apogée.[19]

La época de apogeo la identifican como ese periodo en que el hombre toma conciencia de su ideal de perfección y lo formula con "todo el peso de la razón". Sin embargo, luego del apogeo, se genera lo inevitable: la decadencia. Esta es entendida como las regresiones que le siguen a los apogeos, como *« les moments de divergences aiguës qui marquent le début d'un nouveau cycle.* »[20]

19 Ibídem.

20 Ibídem.

En el caso de este periodo del siglo XX, es entendido como un momento de apogeo que se inicia con los procesos y avances desencadenados a partir del siglo XIX.

> Le cycle actuel commence avec la longue incubation que prépara l'œuvre des Encyclopédistes, laquelle rendit possible le développement scientifique du XIX siècle. La révolution du machinisme qui en fut la conséquence, provoque l'éclosion d'un goût violent des choses de la géométrie et de ses dérivés. [21]

3.1.1.3 Los medios: Signos inteligibles, el Hieratismo, los Medios del Hieratismo y el Objeto Estándar

Los cuatro siguientes conceptos del artículo corresponden a la elección de los medios con los cuales crear las obras, dentro del espíritu de búsqueda de un orden y de producir emoción a través de ellas. Los cuatro temas corresponden a: *l'ordre crée des Signes intelligibles, L'Hiératisme, Moyens de l'Hiératisme* y *l'Objet Standar*t.

La necesidad de orden y clasificación, conducen tanto a las civilizaciones –como manifestación de lo colectivo-, como al artista, a crear lo que Ozenfant y Jeanneret definen como ***signos inteligibles***. Estos permiten crear un lenguaje propio y útil en términos artísticos, para acceder a aquellos ideales formulados. Dicho lenguaje, no presupone la consolidación de un arte decorativo, basado en estilos guiados por el gusto; por el contario, se trata de definir los elementos propios de la época, desligados de cualquier estilo, con la intención de reconocer en ellos su universalidad.

> L'esprit d'ordre a créé des signes, symboles conventionnels d'idées bien définies qui sont comme les matériaux bruts permettant de construire la géométrie et le langage, de rendre par des raccourcis efficaces les choses intelligibles à soi-même et aux autres. Ces signes, qu'un besoin analogue a créé clans le domaine des arts de la vue, proviennent de sources très précises parce qu'ils doivent non seulement signifier mais encore agir physiologiquement sur nos sens. Ce ne peuvent plus être les symboles abstraits et conventionnels de l' écriture ou de la mathématique, échappant à ceux qui n'en connaissent pas la clé, mais des figurations de faits intéressant l'esprit et conditionnées de manière à commotion-

21 Ibídem.



5.

6.

5. 1923, Pintura de Messonnier: imagen introductoria del artículo « *L'Angle Droit* » contrapuesta con la fig. 6.

6. 1923, Pintura de Mondrian: imagen introductoria del artículo « *L'Angle Droit* » contrapuesta con la fig. 5 .

ner efficacement nos sens. [22]

Ésta es en una de las razones fundamentales por las cuales asumen una posición crítica ante el lenguaje utilizado por algunos de los grupos artísticos, como el iniciado por el neoplasticismo holandés. El problema está en la restricción del lenguaje expresivo que eligen, el cual, es llevado al extremo como lo hacen Mondrian o Messonnier (figs. 5-6).[23] Es un movimiento artístico que, según Ozenfant y Jeanneret, se sirve "exclusivamente de algunos signos geométricos limitados al rectángulo", lo cual restringe el acto creativo a unos pocos elementos y un leguaje limitado, aunque valoran cómo excelente la intención de depuración.

> Cette restriction à un élément' fait un langage si simpliste qu'il ne permet guère que de balbutier ; intention d'apurement excellente à la base, mais vocabulaire limité à cette unique proposition : « carré, carré rouge, carré bleu, carré jaune, carré blanc, carré noir, petit carré blanc, grand carré blanc, petit, moyen, etc… » On peut, par un art dépouillé, tendre à la pureté de l'expression.
>
> Encore faut-il que les moyens que l'on choisit permettent de dire quelque chose et ce qui vaut d'être dit ; la vérité n'est pas nécessairement un extrême ; l'extrême, c'est souvent l'absurde : Meissonnier, Mondrian. La vérité est là où elle est. [24]

La elección de los *signos inteligibles* no solo incide en la comprensión intelectual de la obra; también lo hace en la capacidad de entenderla desde los sentidos, como medios directos de confrontación. La elección de los medios expresivos, como signos, símbolos u objetos elegidos para la conformación de un lenguaje artístico, ha de satisfacer tanto las necesidades sensibles, como las intelectuales;[25] de ahí la importancia que los signos provengan de ideas bien definidas.

Hieratismo y su medios

Dentro de este contexto de la elección de signos inteligibles y de la crea-

---

22 Ibídem.

23 « Ainsi, par exemple, une démonstration négative nous est fournie aujourd'hui par tout un mouvement de peinture moderne né récemment en Hollande et qui nous semble se soustraire aux conditions nécessaires et suffisantes de la peinture (l'intelligibilité et le mécanisme sensoriel), se servant exclusivement de quelques signes géométriques limités au rectangle. » Ibídem.

24 Ibídem.

25 Ibídem.

ción de un leguaje aplicable y transmisible, que represente una época, pero que así mismo sea atemporal y valido en todos los tiempos, plantean el concepto del hieratismo para explicar este fenómeno de elección y depuración. Ozenfant y Jeanneret, subrayan el concepto de ***Hieratismo*** para definir el estado de conciencia y conocimiento en el que una civilización, después de largos periodos de búsqueda y a través de los conocimientos adquiridos, es capaz de elegir e identificar los medios técnicos y expresivos que le permiten satisfacer las necesidades espirituales y que a la vez, respondan al estado intelectual que conscientemente, ha sido capaz de formular un ideal que representa su tiempo.

> Nous entendons, faute d'un meilleur mot, par hiératisme, l'état d'esprit où aboutit une civilisation quand, sortant de la période empirique, elle devient consciente de ce qu'auparavant elle ne faisait que sentir. Nous dépossédons ce terme du sens sacre que l'étymologie lui confère, et même, si on le lui laissait, on serait en droit d'en user ici, la science autrefois l'apanage des prêtres qui l'utilisaient religieusement, avant changé de mains. Pour éviter toute équivoque, nous laïcisons le terme d'hiératisme. [26]

Despojado del sentido sagrado, el ***hieratismo*** como un concepto guiador dentro de éste camino, permite enfocar las decisiones sobre la elección y definición de los medios, llevándolos a la simplificación de su esencia más pura.

> L'hiératisme est l'âcre de la connaissance, connaissance de soi-même, moment des connaissances acquises au terme d'une longue période de recherches. C'est donc le moment où l'homme n'étant plus ballotté par les forces extérieures ou par ses purs instincts, est en mesure de se gérer et de choisir parmi les moyens techniques ceux qui permettent de satisfaire aux besoins spirituels de cet état intellectuel nouveau. C'est ainsi que dans le domaine de l'art, les prêtres égyptiens, par exemple, avaient déterminé, choisi les moyens du langage optique parmi les nombreux procédés que leur avaient légués les millénaires ; signes (objets) satisfaisant à la foi les nécessités sensibles (physiologiques) et l'intelligibilité.[27]

Con relación a las decisiones tomadas por ejemplo, por los egipcios, basadas en el hieratismo, a la hora de esculpir un dios y elegir los medios con los cuales realizar la obra, Ozenfant y Jeanneret encuentran que existía una conciencia de crear, lo que ellos definen como una *máquina de provocar emociones sagradas*.[28] A partir de la organización y la puesta en orden de los medios, está máquina ha logrado, desde ese periodo de la historia, hasta el día de hoy, que estas imágenes logren aún emocionar místicamente a quién se enfrenta a ellas, aun cuando la cultura de hoy sea insensible a los viejos símbolos religiosos.[29] La pregunta que surge con relación a este tema es: ¿cómo se eligen estos medios hieráticos que permitan crear estas máquinas de producir emociones válidas en todos los tiempos?

> L'esprit hiératique s'exprime donc par des équivalents plastiques qui viennent d'un choix réfléchi d'éléments dont il connaît exactement les propriétés physiologiques et spirituelles.
>
> Ces éléments sont constitués par des objets ayant des propriétés sensibles particulières et ils sont agencés suivant des ordonnances qui ont des effets particuliers spécifiques.[30]

Esto mismo es lo que hace Le Corbusier en 1955 con *Le Poème de l'angle droit*. Él realiza una elección consciente de símbolos e iconos representativos de su obra y a la vez, los organiza para que "hieráticamente" sean comprensibles por quien accede a ellos (despojados del sentido religioso). La idea es que ellos actúen como un medio portador de una reflexión, un mensaje o experiencia que pueda, a su vez, ser transmisible y producir emoción. La importancia de la elección de estos elementos o imágenes representativas, no sólo radica en la imagen misma como un objeto singular, sino en la disposición y ordenación, con relación a una unidad. En el caso de un Iconostasio, el efecto específico, además de emocionar, pasa al campo de ser portador de un mensaje cargado de significados.

En el artículo del *« L'Angle droit »*, la necesidad de depuración de signos, símbolos o medios en general, para la creación de un lenguaje con el cual realizar la obra de arte, conlleva la necesidad de identificar, lo que ellos definen como ***l'Objet Standart***. Estos representan *objetos tipo,* los cuales son reconocibles y que como afirman, no generan distracciones.

> Ces objets, on le constate, ont été choisis de la plus parfaite banalité, ceux qui figurent le mieux les objets types, satisfaisant ainsi au désir de l'esprit de tout ramener à l'unité qui est une de ses constantes. De plus, ces objets banaux ont l'avantage d'une lisibilité parfaite et reconnus sans effort, ils évitent la dispersion, la déviation de l'attention qui serait perturbée dans sa contemplation par des

---

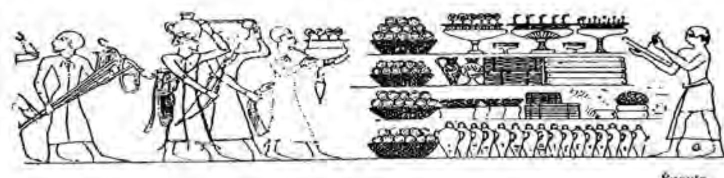
26 Ibídem.

27 Ibídem.

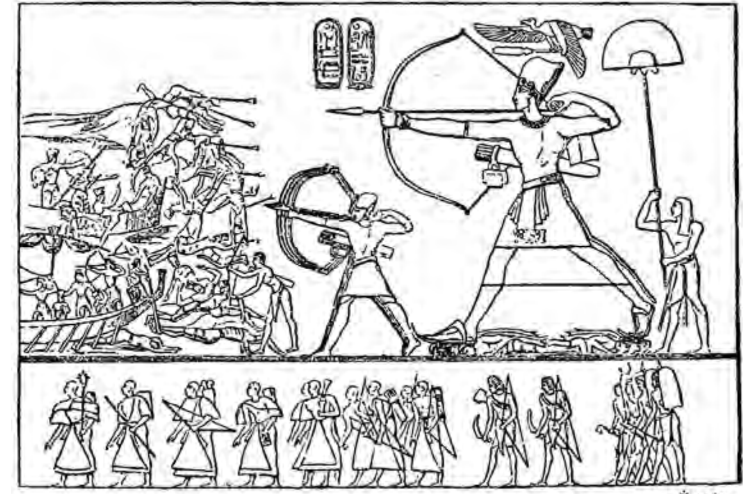
28 Ibídem.

29 « Quand les prêtres égyptiens faisaient sculpter un dieu sur le type hiératique qu'ils avaient créé, ils savaient bien qu'on leur fabriquait une machine à provoquer des émotions sacrées. Leurs moyens étaient bons, puisque leurs organisations formelles nous émeuvent encore mystiquement, nous qui sommes insensibles aux vieux symboles religieux. Osiris rend silencieux les badauds du Louvre, preuve de la pérennité de l'œuvre d'art, force de l'hiératisme ». Ibídem.

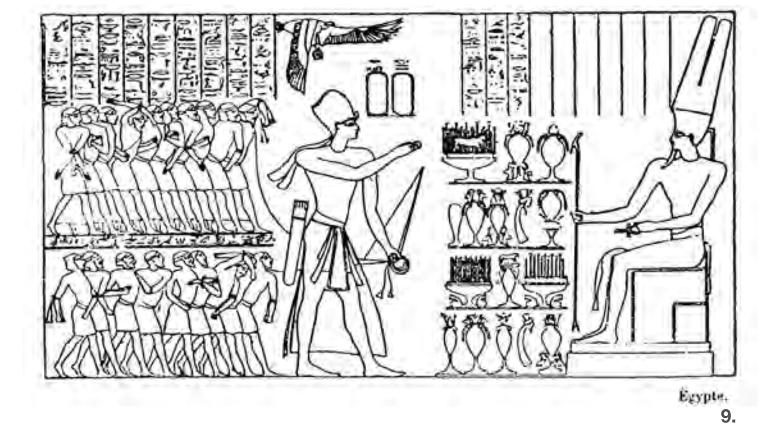
30 Ibídem.



7.



8.



9.

7. 1923, Egipto: imagen representativa del apartado del "*Objeto estándar"* en el artículo de *« L'Angle Droit ».*

8. 1923, Egipto: imagen representativa del apartado de "*Lo ortogonal"* en el artículo de *« L'Angle Droit ».*

9. Egipto: imagen representativa del apartado *"Medios del hieratismo"* en el artículo de *« L'Angle Droit ».*

singularités, l'inconnu, le mal connu. Et ce qui fait qu'ils étaient d'une lisibilité parfaite, c'est qu'ils ont toujours été recréés dans les caractères les plus généraux, standarts. Et l'on retrouve encore ici cette manifestation d'ordre qui est la plus banale et indéniable propriété de l'homme. La tendance à l'unité. en est un signe noble. Ce qui en témoigne, c'est le dessin de l'enfant, du sauvage, ceux des cavernes de la préhistoire, mais aussi les quelques rares chefs-d'œuvres qu'ont produit les millénaires. Et l'art moderne ? C'est justement pourquoi la revue *L'Esprit Nouveau* essaie de rechercher les destinées et les moyens de l'Art. [31]

Por lo tanto, en el acto consciente de la elección de los medios, debe constar que los objetos estándar, representen los objetos tipo pero no como entes aislados, sino como parte de la construcción de una unidad. En el Poema, los elementos elegidos, han sido depurados de banalidades y conscientemente seleccionados después de años de búsqueda e investigación; una vez definidos, han sido organizados de tal forma que cada imagen se ha simplificado o tipificado, adquiriendo una propiedad estándar dentro de la obra de Le Corbusier como se verá en esta tesis. En el Poema, los objetos actúan como partículas de una *unidad* mayor, las cuales han sido organizadas y estructuradas bajo la imagen tipificada de un *Iconostasio,* como referencia directa de un modelo unitario brindado por la historia.

Este modelo visual y útil del *Iconostasio*, le permite hacer explicita la presentación de la construcción de un lenguaje iconográfico, propio, en el que es posible, por su estructura, identificar cada elemento de forma singular y a la vez, como parte de una estructura unitaria.

De esta forma, si ya en 1923 y a lo largo de las páginas de *L'Esprit Nouveau,* Ozenfant y Jeanneret plantean la pregunta sobre los destinos y los medios del arte moderno, en 1955, Le Corbusier con la publicación de *Le Poème de l'angle droit*, reafirma los parámetros planteados tres décadas atrás, aplicados en una de sus obras.

31 Ibídem.

3.1.1.4 La identificación de los signos: lo ortogonal y lo oblicuo

La última parte del artículo está dedicada a la contraposición del concepto de lo ortogonal y lo oblicuo. El primero es entendido como lo estable, signo sensible de lo permanente y el segundo, como lo transitorio, lo inestable y variable. Para comprender la contraposición de estos dos términos, es importante definir la esencia de cada uno.

Para referirse a ***l'orthogonal*** como primer punto, hay que comprender en primera instancia su sentido físico y esencial a partir de la naturaleza básica de la ley de la gravedad. Esta ley está determinada por el orden que impone la naturaleza misma; es una constante que como afirman, *«régit tout les objets de la terre, tant l'homme que les objets qu'il crée »*.[32] Cualquier objeto, ya sea hombre, naturaleza o artificio, lleva en sí, al ser materia, una fuerza vertical implícita, la cual es ejercida por la tierra como plano base horizontal y de apoyo, que complementa su existencia.

> La caractéristique visible de la pesanteur satisfait est la vertical ; le plan d'application de cette force est le sol que depuis toujours on s'est accoutumé à figurer par ce qu'on appelle l'horizontale.
>
> La verticale et l'horizontale sont parmi les manifestations sensibles des phénomènes de la nature, des vérifications constantes d'une de ses lois les plus directement apparents. [33]

La identificación de este tipo de *constantes* es lo que permite regular y abstraer conceptos generales que provienen de las manifestaciones de la naturaleza, para traducirlos en sistemas útiles para el ser humano. En este caso, la verificación de la horizontal como base de apoyo de la materia en general, se activa como un signo útil y universal, en la medida que existe la fuerza opuesta de posición vertical del objeto. La planicie del suelo se conceptualiza como línea horizontal en tanto que el hombre está de pie en posición vertical. Por esta razón, esta relación de opuestos evidencia un signo inteligible y universal, aplicable a cualquier construcción o creación humana y comprensible por el intelecto y los sentidos de forma natural.

> L'horizontale et la verticale déterminent deux angles droits ; parmi l'infinité des angles possibles, l'angle droit est l'angle type ; l'angle droit est un des symboles de la perfection. En fait, l'homme travaille sur l'angle droit. [34]

Por lo tanto, si el sentido básico de la naturaleza ya define desde su propia esencia un elemento natural al hombre, que es el equilibrio entre la vertical y la horizontal, el hecho de identificar esta *ley* constante, lo constituye en una herramienta básica y natural sobre la cual debe trabajar. De esta forma, si la definición del *ángulo recto*, se establece como una constante natural al ser humano y a la naturaleza, el arte por consiguiente ha de responder a este estado natural de estabilidad, si se infiere que la estabilidad produce equilibrio, placer, serenidad.

> L'instinct proteste contre l'instabilité, et même l'apparence de l'instabilité l'inquiète (Tour penchée de Pise). L'art ne peut faire opposition à ce besoin intérieur de notre nature. Plus que cela, l'art doit au contraire, et pour commencer, satisfaire à cet impératif naturel de notre sensibilité. Il est bien certain qu'il est des exemples d'ordre extérieur compliqué dont la loi échappe à nos sens ; mais l'art n'a pas á connaître ce qui échappe aux sens. [35]

El ángulo recto, así como la relación entre el plano horizontal y el plano vertical, han sido comprendidos a lo largo de los grandes periodos de la historia como símbolos de perfección, sobre los cuales se han construido las grandes obras del arte y la arquitectura. Utilizado por los grandes maestros,[36] su identificación ha abierto el camino a expresiones y construcciones propias del espíritu como lo plantea Le Corbusier, que han servido para ser objetos de estudio y admiración, y así mismo, para avanzar sobre ellos. La lección de la historia y la lección de los grandes maestros se establece a partir de la demostración de su genialidad, en la elección de los medios constructivos y compositivos propios de aquellas épocas a las que han pertenecido.

> Ceci explique et justifie l'esprit orthogonal. Il est l'origine de l'activité humaine et il est la condition nécessaire à ses travaux les plus transcendants de l'art.
>
> Si l'on fait abstraction des quelques décades précédents qui oblitèrent si souvent la vue de ceux qui font profession de philosopher sur l'art, et qu'on em-

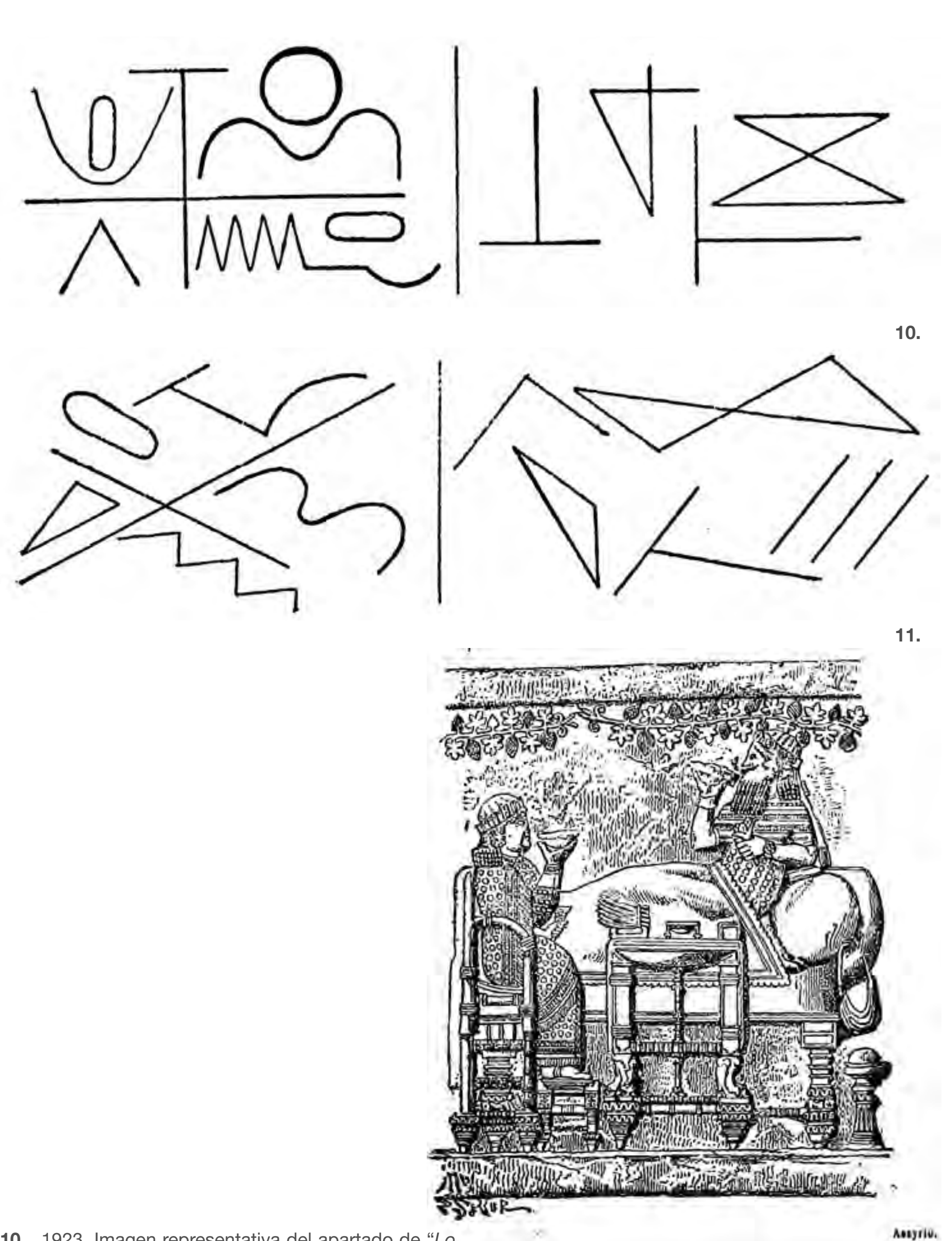
32 Ibídem.

33 Ibídem.

34 Ibídem.

35 Ibídem.

36 Véase el capítulo de « Les Tracés Régulateurs » en *Vers une architecture* (1923), y los ejemplos gráficos que presenta, en el sentido compositivo, con relación tanto a las referencias lineales, como a la continua aparición del ángulo recto dentro de estas líneas de relación compositiva general y geométrica. Dentro de estos ejemplos están: el templo primitivo, la fachada del Arsenal del Pireo, trazados de las cúpulas Aqueménides, Notre- Dame de París, El Capitolio de Roma, El Pequeño Trianon de Versalles, y algunos ejemplos de las propias villas de Le Corbusier.



10. 1923, Imagen representativa del apartado de *"Lo ortogonal"* en el artículo de *« L'Angle Droit »*.

11. 1923, Imagen representativa del apartado de *"Lo oblicuo"* en el artículo de *« L'Angle Droit »*.

12. 1923, Asiria: imagen representativa del apartado de *"Lo oblicuo"* en el artículo de *« L'Angle Droit »*.

brasse l'ensemble des grandes périodes d'art, on reconnaîtra la présence constante du sens orthogonal.[37]

La identificación de herramientas propias de la geometría básica y primordial, como lo es el ángulo recto, la definición de los ejes de ordenación, o la esencia misma de la ortogonal, es lo que ha definido la esencia de obras tan potentes, que aún hoy, son capaces de transformar y producir aquella emoción sensorial e intelectual. No importa la época o el periodo de la historia al que pertenezcan, ellas contienen en sí mismas, la capacidad de trasladar al observador a ese estado de placer, de *Bonheur*, como una potente máquina de producir emociones. Esto explica y justifica el espíritu ortogonal, puesto que por naturaleza, es el origen de la actividad humana y es la condición necesaria para los trabajos más trascendentales del arte, como lo infieren en el texto.[38]

Unos años más tarde en su conferencia el *« L'Esprit Nouveau en Architecture »* (1924), Le Corbuiser dice:

> La première chose que fasse un homme, c'est d'établir l'orthogonal devant lui, de ranger, de mettre en ordre, de voir clair devant lui ; il a trouvé le moyen de mesurer l'espace par des coordonnées sur trois axes perpendiculaires. Ce phénomène d'ordre est si inné chez lui que l'on peut s'étonner de devoir même en parler.[39]

En contraposición a este concepto de lo ortogonal, Ozenfant y Jeanneret terminan el artículo con el concepto de ***l'oblique***, y presentan una comparación entre la esencia del uno y el otro.

> Alors que l'orthogonal est un signe sensible du permanent, l'oblique est celui de l'instable et du variable. En effet, s'il n'y a qu'un angle droit, il y a l'infinité des angles obliques. Si l'orthogonal donne le sens de la loi structurale des choses, l'oblique n'est que le signe d'un instant passager.[40]

Según esta definición identifican que el signo de lo ortogonal, es el signo del hombre, de la razón, de la necesidad de poner orden y encontrar equilibrio y estabilidad. El signo de lo oblicuo, representa aquellos fenómenos variables de la naturaleza, los cuales están en constante cambio y que generan, eventos distintos en formas variadas. Estos fenómenos son aquellos que los impresio-

---

37 Ibídem.

38 Ibídem.

39 LE CORBUSIER, *Almanach d'architecture moderne*, 1925, op. cit., p. 25.

40 OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, « L'Angle droit », 1923, cit.

nistas buscaban capturar: los distintos matices de colores y atmosferas de un atardecer en una estación de tren o en un paisaje, y la emoción que cada uno de estos fenómenos inaprehensibles podía generar en el ser humano. [41] Sin embargo, para Ozenfant y Jeanneret, *el signo* que en este artículo identifican como lo esencial, no hacía parte de los intereses de este movimiento y no tenía sentido. Como afirman en el artículo, ellos "practicaban lo oblicuo," sin siquiera darse cuenta.

> Avant l'expressionisme, quarante ans d'impressionnisme avaient cru pouvoir démentir les millénaires parce qu'ils « faisaient la pige » à Kodak. Le signe n'avait pas de sens pour les impressionnistes ; le générale, l'essentiel, étaient bannis au profit de l'accidentel. Se restreignant aux aspects seuls de la nature et à des aspects exclusivement fragmentaires, ils copiaient ou notaient la fugacité ; la fugacité de ce qui pourtant était ordonné ; mais le fait ne les intéressait pas. Sans même se rendre compte de la valeur vitale de ce facteur, ils pratiquaient l'oblique. La course vers le moment fugitif devait faire verser l'équipage dans le néant du *mouvement*, idée de base du futurisme. Tout cela qu'encens à une période d'hiératisme (connaissance des moyens, choix des signes et esprit géométrie), il apparaît que l'orthogonal puise dans le fait universel une force incontestable. L'orthogonal marque le pas énorme que vient de franchir la peinture et celle-ci-semble reprendre ses destinées traditionnelles et véritables. [42]

Según estas afirmaciones, analizadas en esencia y no bajo la óptica de un problema formal, y al tomar el impresionismo como ejemplo de lo que representa lo oblicuo, los problemas que se contraponen con la idea de lo ortogonal son: lo esencial versus lo accidental; el signo versus los aspectos fragmentarios de la naturaleza; el acto de abstraer y sintetizar sus leyes versus el acto mimético, el hecho versus la fugacidad. Por lo tanto, el llamado al orden que plantean Ozenfant y Jeanneret, con este artículo de *« L'Angle droit »* (1923), está definido por el espíritu ortogonal; no como un problema de forma, sino como un problema que proviene de la búsqueda de la esencia, de lo constante, del equilibrio, de lo comprensible. Es retornar a la esencia.

De este texto en general, es posible extraer tres ideas fundamentales para comprender más adelante una obra como el *Poème de l'angle droit* (1955):

1. La necesidad de la obra de arte como mecanismo útil para satisfacer las emociones sensoriales e intelectuales del ser humano.

2. El hombre como ser ordenador ha creado sus propias herramientas de trabajo para la creación de obras de arte a partir del estudio riguroso de la naturaleza y sus leyes, y no bajo un principio mimético.

3. Está en el estudio de la historia la capacidad de construcción de un juicio real y crítico, sobre la obra de arte en sí y sobre los medios efectivos y útiles para la creación de nuevas obras trascendentes y verdaderas que respondan a su tiempo.

---

41 Dentro de este espíritu de lo oblicuo, no solo ubican a los *impresionistas* ; también lo relacionan con *expresionismo* al cual definen con las siguientes palabras : « Là se place l'erreur de principe de l'expressionisme, géré par l'oblique et qui, soustrayant l'œuvre à la statique susceptible de durée, lui confère un dynamisme expressif d'instabilité et témoin de l'inquiétude d'esprits qui n'ont pas conclu. » Ver : Ibídem.

42 Ibídem.



L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE ILLUSTRÉE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE
PARAISSANT LE 1ᵉʳ DE CHAQUE MOIS
ARTS LETTRES SCIENCES

Directeurs:
OZENFANT
ET
CH.-E. JEANNERET

LITTÉRATURE
ARCHITECTURE PEINTURE SCULPTURE MUSIQUE
SCIENCES PURES ET APPLIQUÉES
ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE ESTHÉTIQUE DE L'INGÉNIEUR URBANISME
PHILOSOPHIE SOCIOLOGIQUE ÉCONOMIQUE SCIENCES MORALES ET POLITIQUES
VIE MODERNE THEATRE SPECTACLES LES SPORTS LES FAITS

Voir au verso les avantages
et les primes
réservés aux Abonnés.

SOMMAIRE

Ce mois passé, OZENFANT.

Lettres

Esthétique du Langage, PAUL DERMÉE.
Les Livres, PAUL BUDRY.
La Sorbonne et l'Esprit nouveau, R. ARON.

Beaux-Arts

Nature et Création, OZENFANT et JEANNERET.

Architecture-Urbanisme

L'Architecture au Salon d'Automne, L. C.
Le sentiment déborde, LE CORBUSIER.
Les Usines Fiat, ***

Musique

Le Crépuscule des Virtuoses, ALBERT JEANNERET.

ABONNEMENTS
SERVICE DE VENTE
Librairie Jean BUDRY & Cie
3, Rue du Cherche-Midi, Paris VIᵉ

19 Nº

CE NUMÉRO
contient 96 pages,
60 illustrations
dont 9 hors-texte
et une reproduction
en couleurs
Tableau de Braque

Arts décoratifs

Icones, Iconolâtres, Iconoclastes.

A L'Étranger

Tchécoslovaquie, Dʳ NEBESKY.

Cinéma

Le rôle des images dans l'éducation sociale, M. HOLLEBECQUE.

Actualités

Fresque.
Vers une Architecture.
Les revues.
Les livres.

PRIX DU NUMÉRO
FRANCE : 6 frs. 00
ÉTRANGER : 7 frs. 00

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 150.000 FRANCS
3, RUE DU CHERCHE-MIDI
PARIS (VIᵉ)

13.

13. 1923, Carátula del No. 19 de *L'Esprit Nouveau*. En este número se publica el artículo de « *Nature et création* » .

3.2 El trabajo con la Naturaleza

Como continuación de las ideas planteadas en *« L'Angle droit »* (1923), Jeanneret y Ozenfant publican en el siguiente tomo de *L'Esprit Nouveau*, el No. 19 del mismo año, otro artículo titulado *« Nature et Création »*.[43] En él continúan con el desarrollo de la relación entre arte y naturaleza, el artista y el medio que le rodea. El artículo está desarrollado en tres partes: en la primera, identifican el concepto de la *émotion de la nature*; en la segunda, el concepto de *Le Facteur nature* y en la tercera parte, contraponen tres conceptos: *Piano tempéré – Palette – Dictionnaire.*

A partir del ejemplo de un diálogo, se podría decir, entre un "verdadero artista" y un observador, se recrea el debate sobre la reflexión constructiva y ética que el artista del siglo XX debe asumir ante la obra de arte. En él identifican el usual personaje que aspira que el arte capture de forma mimética, el espectáculo maravilloso de la naturaleza. Aquel que desea que esa experiencia vivencial sea congelada en el tiempo a través de la obra de arte, para recordar continuamente ese instante emotivo que experimenta el observador. Pero la realidad ante está expectativa es que ya ha sido inventada la cámara fotográfica, la cual, de forma más efectiva y rápida, es capaz de capturar esos instantes de la naturaleza sin intenciones imitativas, sino como evidencia y testimonio de los hechos, así estén cargados de emotividad.[44]

- Vous ne ressentez donc rien devant un coucher de soleil ?
- Mais si, c'est très beau, sublime.
- Alors pourquoi ne le peignez-vous pas ; pourquoi vous cassez-vous la tête à chercher autre chose que les admirables motifs dont la nature est si généreuse de l'aube à la nuit ; vous pourriez si facilement nous rappeler les heures inoubliables de repos ou d'allégresse passées devant ces grands spectacles ?
- Pardon, l'art n'est pas le valet de chambre chargé de rappeler à Monsieur ses petites ou ses grandes émotions vécues, ou le guide Cook des beaux voyages. **La nature provoque des émotions**, entendu ! L'art est au contraire le moment où l'homme ne doit de comte qu'à lui-même. L'art n'a aucun commerce obligé avec la nature. Connaîtriez-vous la date du Concile qui, à tout jamais, a plié l'artiste sous le joug de la nature et lui a ordonné de la copier ? [45]

El cuestionamiento ante el acto mimético del arte es: ¿para qué intentar rehacer lo que ya es bello en sí mismo, si el hombre es capaz de crear sus

---

43 OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, « Nature et Création », dans *L'Esprit Nouveau* No. 19, Paris 1923.

44 « Dans le domaine des arts, dans le domaine de la peinture, le phénomène de géométrie interviendra de plus en plus: la peinture considérée jusqu'ici comme normale, permise, celle d'imitation, ne pourra régner exclusivement. Elle sera remplacée par un faisceau de faits plastiques neufs qui, d'une part, la débarrasseront de l'intérêt qu'elle pouvait avoir au point de vue représentatif à eux seuls toutes les curiosités d'ordre représentatif -et qui, d'autre part, feront qu'elle ne pourra plus vivre que des rapports qui existent entre ses couleurs, ses masses, ses lignes, par conséquent, que par la portion et les qualités d'ordre mathématique qui s'y trouvent. Et bien entendu par un indispensable lien sensible avec notre milieu ambiant. » Ver: LE CORBUSIER, *Almanach d'architecture moderne*, 1925, op. cit., p. 28.

45 OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, « Nature et Création », 1923, cit.



14.

Créations humaines — outils de perception et de mesure.

15.

14. 1923, Imagen de la Naturaleza publicada en el artículo *« Nature et Création »*

15. 1923, Creaciones humanas. Instrumentos de percepción y medida, publicados en *« Nature et Création »*

propios medios que le permiten dar un paso más allá del acto contemplativo e ingresar en un campo analítico propio a su condición? Jeanneret y Ozenfant afirman que: *« la nature est un fait extérieur à l'homme, elle est multiple, diffuse, généralement insaisissable »* y por el contrario, el hombre necesita sistemas conformes a su condición humana, *« avant tout limites, de mesures, d'ordre. »*[46] El hombre, *« ne sait faire que de l'artificiel »* y según sus palabras, *« que fait toujours l'homme sinon créer ? »* [47]

Ante estos cuestionamientos, el artista moderno responde al observador en el diálogo:

> Bien entendu, il est facile de copier du tout fait. Bien entendu, par ce moyen, on jette les ponts au goût facile du public qui persiste à voir dans l'art une fin d'agrément. Bien entendu, il n'est rien sur terre qui ne doive des comptes à la nature (et c'est justement ce que nous avons commencé à dire : L'ANGLE DROIT, chapitre précédent), mais ce ne sont pas des devoirs d'imitation, de servilité ; à vrai dire, c'est depuis peu qu'on est accoutumé, à les exiger du peintre ; ces comptes qu'on doit à la nature sont bien loin d'être d'ordre imitatif : ce que la nature exige de notre esprit c'est d'être comprise en elle-même, dans son fait et non pas tant, dans son aspect ; ce que l'homme exige, c'est qu'on procure à ce qu'il a de meilleur en lui des émotions et des satisfactions aussi élevées que celles données par la nature, émotions dont les moyens sont nécessairement humains puisqu'ils doivent satisfaire les hommes.[48]

Esta época abre otro tipo de posibilidades para superar la idea del arte decorativo e imitativo de aquellos elementos de la naturaleza que procuran emociones de orden contemplativo o nostálgico. Para Ozenfant y Jeanneret, la producción del artista que dedica su obra a intentar capturar aquellos momentos emotivos que la naturaleza brinda, o aquellos paisajes que sirven para decorar los salones de las casas, los cuales hacen recordar nostálgicamente aquellos lugares recorridos o situaciones vividas, como una puesta del sol o la luz de una atardecer sobre una catedral, etc., ya son temas caducos, al igual que sus artistas.[49] En la era de la ciencia y la máquina, las condiciones y los intereses del espíritu se desarrollan en otros campos. El objetivo no es copiar lo que ya es bello en sí mismo, como lo es la naturaleza, ni tampoco negar aquella emoción que la naturaleza procura; el objetivo es focalizar la elección

46 OIbídem.

47 Ibídem.

48 Ibídem.

49 Ver : OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, *Après le Cubisme*, 1918, cit.

de los temas y materializar aquellas emociones, en obras que respondan verdaderamente a las necesidades del espíritu, de forma categórica y no nostálgica. Como afirman en *Après le Cubisme* (1918):

> Le choix et l'émotion de l'artiste devant la nature sont tout à fait analogues à la mise en vibration d'un résonateur par des ondes accordées avec lui ; tel est le mécanisme du choix. Si l'artiste copie simplement le sujet de son émotion, il agit en photographe ; nous verrons plus loin que la photographie n'exprime que l'accidentel. Ce qu'il faut matérialiser c'est non l'objet lui-même, non la sensation brute de beauté, mais l'émotion qu'il provoque. Il est permis de croire qu'il y a concordance pour ainsi dire symétrique entre les *nombres* constitutifs de l'objet qui semble beau et l'œuvre qui traduit exactement la beauté de cet objet et, cependant, il se peut que le tableau ne soit pas, point pour point, symétrique ou semblable au sujet réel ; on peut croire qu'il y a un système d'équivalences, de coordonnées, qui relie rigoureusement l'œuvre au sujet. L'œuvre est reliée au sujet par une fonction continue.
>
> Le vrai du savant, le beau de l'artiste, sont les expressions de cet ordre fatal qui sonne en nous l'accord parfait.[50]

El trabajo del artista es comprender la naturaleza en su esencia y no quedarse con su aspecto formal. Pero ¿de qué forma puede lograr el artista traducir aquellas emociones que la naturaleza procura de una forma categórica? ¿Cómo lograr comprenderla para formular los medios necesarios que respondan a lo que el espíritu necesita del arte?

La respuesta está en tres conceptos que desarrollan en varios de los textos de *L'Esprit Nouveau,* así como en *Après le Cubisme* (1918): *el factor n, las leyes y la invariante*. Estos tres conceptos serán los que encadenan la relación entre naturaleza y artista o arquitecto y la obra. Aunque en ese momento los conceptos los plantean en el campo del arte, la construcción de las ideas se verán aplicadas también en el campo de la arquitectura.

50 Ibid., p. 43.

3.2.1 El factor "n"

En el artículo de « *Nature et Création* », Ozenfant y Jeanneret plantean un concepto con relación a la naturaleza y a la emoción que esta procura en el ser humano, al que determinan como *factor "n"* o *factor naturaleza*.[51] Este *factor n*, no puede ser medido o establecido como una ecuación matemática, que indica una fórmula específica para lograr que la obra de arte o arquitectura produzca emoción. Este valor es variable y depende de tres factores: en primer lugar, depende de la genialidad del autor en la interpretación de los medios; en segundo lugar, de la puesta en orden de los elementos a la hora de crear una obra; y en tercer lugar, depende también, de la emoción que el artista o el arquitecto quiera producir; es decir en la intención. Por lo tanto, el arte y la arquitectura deben buscar un orden, bajo parámetros claros; sin embargo no se pueden establecer reglas definitivas, porque el producto es, como afirman Ozenfant y Jeanneret, *« question de talent, question de tact, de mesure, dont les génies seuls ont le secret. »*[52]

> Si l'on représente par une équation les constituantes d'une œuvre, le facteur nature, *n*, doit être présent ; on ne peut attribuer à *n* une valeur fixe ; elle varie suivant le but que se propose l'artiste, c'est à dire l'émotion qu'il veut provoquer, ce qu'il a à dire. La valeur *n* affecte l'œuvre de telle sorte qu'elle la conduit du littéral sans intérêt à un autre littéral (l'ornement) sans grand intérêt non plus.
>
> L'affectation d'une valeur au facteur n est le problème angoissant des arts de notre époque.
>
> Ce qu'il faut, c'est dans la multitude des aspects accidentels et fragmentaires, s'arrêter aux faits, rares, précis, entiers. C'est dans le flou, l'innombrable, le fuyant, édifier des systèmes, organismes à cause justifiée et à effet assuré.
>
> Tant que l'on voudra, recevoir les caresses ou les heurts de l'environnant, sentir, subir, souffrir. Mais lorsqu'on est à l'heure du travail, créer avec des éléments humains et précis et veiller à maintenir les ponts avec autrui.[53]

La verdadera obra de arte tienen un fin y un propósito concreto: producir emoción, felicidad. Le Corbusier en el transcurso de su obra y sus textos, también asigna, a la verdadera obra arquitectónica, la necesidad de contar con el *factor n*, como determinante para hacer de la arquitectura potentes máquinas de producir emoción. Este *factor n* es el que diferencia, lo *correcto* de lo

51 OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, « Nature et Création »,1923, cit.

52 Ibídem.

53 Ibídem.



16.



17.



18.



19.

16. 1923, Estructura visual de imágenes del arte contrapuestas con imágenes de la naturaleza: publicada en *« Nature et Création ».*

17. 1923, Estructura visual de una imagen de la naturaleza versus una del arte egipcio, publicada en *« Nature et Création »*

18. 1923, Isla Tiberio - Roma. Pintura de Corot, publicada en *« Nature et Création »*

19. 1923, Pintura de Corot, publicada en *« Nature et Création ».*

magnifico, y es el que establece *juegos sabios* a la hora de poner en orden los elementos en el acto de creación. ¿Cómo se establecen esos juegos sabios, correctos y magníficos? ¿Cómo establecer la unidad en la obra? Y ¿cuál es el papel que juega la naturaleza en este proceso?

3.2.2 En busca de las leyes y la invariante

En la introducción al capítulo II de *Après Le Cubisme* (1918), titulado *« Ou en est la vie moderne »*, Jeanneret y Ozenfant lo inician con estas palabras:

> La nature avec ses Lois domine notre pensée ; nos sens lui sont asservis. Elle est le gisement de toutes les valeurs concevables à notre entendement.
>
> Qu'on ne s'y trompe pas, l'esprit n'a peut-être jamais été en contact aussi constant avec elle qu'à cette époque de recherches scientifiques. Le savant vit avec les éléments ; par son intuition il émet des hypothèses dépassant l'imagination commune, par l'analyse il les vérifie et établit des lois qui remplacent les « Révélations ». Le poème chante une sensibilité personnelle, mais la loi est une force qui nous vivifie, nous développe, nous élève et nous donne une amplitude nouvelle. Les sources de la nature sont combien plus abondantes, fécondes, illimitées, que les univers chimériques chers aux romantiques et aux faibles, construits à leur mesure humaine.
>
> La recherche des lois donne la clé des harmonies.[54]

Como se había dicho anteriormente, el hombre es un ser ordenador. Su forma de conocer el mundo, el universo, la naturaleza, se basa en un proceso de observación y análisis, lo que le permite, después cuantificar y medir. El hombre necesita ordenar para comprender, a través de procesos analíticos que le permiten generalizar constantes, sistemas y procesos que se repiten cíclicamente. Y, es a través de este proceso que puede consolidar e identificar las leyes constantes del universo, que a su vez, se han convertido en la herramientas principales de las grandes creaciones. La ley es una herramienta de conocimiento y así mismo de trabajo; como afirman Jeanneret y Ozenfant, la era de la ciencia e investigación en la que se encuentran, abre un camino de conocimiento sobre la naturaleza y sus leyes que son aplicables no solo a los avances científicos, sino también en el contexto del arte y la arquitectura. La leyes en vez de cerrar y reducir el camino a una camisa de fuerza razonada basada en hechos, abre nuevas posibilidades si son aplicadas y puestas en composición con otros factores con genialidad y rigor.

54 OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, *Après le Cubisme,* 1918, op. cit., pp. 25-26.

Les lois ne sauraient être une contrainte ; elles sont l'armature fatale, mais inébranlable de toutes choses. Une armature n'es pas une entrave.

Assez de jeux. Nous aspirons à une rigueur grave. [55]

3.2.2.1 Las leyes y la invariante

El siglo XIX y el siglo XX son comprendidos como los siglos de la ciencia. Dentro de este contexto, Jeanneret y Ozenfant, identifican que la ciencia y el arte tienen un fin común, el cual es generalizar, categorizar y comprender el orden que rige y establece la naturaleza. La ciencia proporciona nuevas visiones de la naturaleza, en busca de probar hechos y factores que conducen a nuevas investigaciones y conocimientos; el arte posee la capacidad de utilizar estos nuevos conocimientos y factores pero con el fin de poner orden para crear obras que respondan a la necesidad de *bonheur* del hombre. Como afirman en el texto, la ciencia busca las *constantes*, sin embargo el arte busca aquello que determinan como la *invariante*.

> Qu'y a-t-il donc de commun entre l'art pur et la science pure ? Comment l'esprit de l'une peut-il servir à l'autre ? Leur instrument technique seul diffère, leur but est le même : le but de la science pure est l'expression des lois naturelles par la recherche des *constantes*.
>
> Le but de l'art grave est aussi la recherche de l'*Invariant*.[56]

Pero, ¿cómo funciona este proceso y a qué se refieren con el término de la *invariante*?

En el capítulo III de *Après Le Cubisme* (1918), titulado *« Les Lois »*, inician el texto con una comparación entre la ciencia y el arte, y definen los punto de encuentro entre las dos áreas con relación al interés por estudiar y comprender el universo y las leyes de la naturaleza:

> La science et le grand Art ont l'idéal commun de généraliser, ce qui est la plus haute fin de l'esprit. D'accord avec les lois naturelles, ils méprisent le hasard. L'analyse qui est à la base n'est qu'un moyen pour prendre connaissance des INVARIANTS, pour rassembler des matériaux choisis suivant le diapason humain ; mais l'analyse qui dissèque et morcelle, dégrade ; disséquer c'est se prive de la vue d'ensemble ; l'art droit généraliser pour atteindre la beauté. [57]

Para Jeanneret y Ozenfant, el arte debe ser un acto constructivo y para ello, debe partir de una elección analítica de los medios. Por esta razón manifiestan que, es necesario estudiar el universo y las constantes de la naturaleza, para lograr crear asociaciones que, según sus palabras, se eleven por encima de las "contingencias burdas y fugitivas". La idea es buscar que en las obras se exprese lo general y universal en una ley. [58] Como afirman en el texto:

> De l'œuvre doit se dégager une loi.
>
> C'est la loi qui cause la plus haute délectation de l'esprit. Nous verrons plus bas que la sensation brute ne vaut que par les réactions qu'elle impose à l'esprit.[59]

El llamado al orden que plantean Jeanneret y Ozenfant, proviene desde la óptica analítica que supera la belleza de la forma superficial y lo que busca es la esencia, lo universal. Está búsqueda conduce a la necesidad de identificar las leyes de la naturaleza; buscar el orden esencial implícito y constante que rige el universo para superar lo siempre cambiante y quedarse con lo invariable y constante: lo comprensible y verificable.

> Superficiellement ressentie ou regardée, la nature paraît comme un magma d'incidents constamment changeantes et variables. C'est ce qui excuse dans les anciennes métaphysiques l'explication miraculeuse et, dans l'art, les récentes écoles individualistes, romantiques, impressionnistes et cubistes (impressionnistes de formes) qui semblent n'avoir été frappées que par la variation de la nature ou des sensibilités individuelles ; et il semble que l'étude de l'invariable leur ait paru sans intérêt.
>
> (…) Les lois sont si invariables que même ce qu'on nomme le hasard, ne fait pas de manque dans le tissu, puisque, comme nous l'apprend la loi des grands nombres, les phénomènes à causes indéfinies, non résolues, classés sous le nom de hasard, se compensent en fin de compte et s'axent. « Le mot hasard, dit Lamarck, n'exprime que notre ignorance des causes. »
>
> Le sentiment, la connaissance des lois, donnent sur ces choses une idée d'harmonie qui n'est pas éloignée de celle de la beauté.[60]

Para Jeanneret y Ozenfant, las leyes verificadas son construcciones humanas que coinciden con el orden de la naturaleza, y el reconocimiento de

---

55 Ibid., p. 34.

56 Ibid., p. 41.

57 Ibid., pp. 39-40.

58 Ibid., p. 40.

59 Ibídem.

60 Ibid., pp. 41-42.



20.

estas leyes es lo que servirá para restablecer el arte.[61] Como se mencionó anteriormente, si el arte debe ser constructivo, debe estar basado en un lenguaje comprensible por el ser humano y a su vez, ha de contar con la posibilidad de ser transmisible, si se busca que perdure en el tiempo.

> Nous sommes des hommes.
> Un art qui procède de la connaissance des lois est un art essentiellement humain, pur de tout occultisme, un art pur à base physique.[62]

La base de esta búsqueda, está en la idea de orden. El conocimiento de las leyes ayuda a establecer un orden entre la obra creada por el hombre y el funcionamiento incontrolable y dictatorial de la naturaleza. Para ello, establecen la necesidad de encontrar los métodos y los ejes de ordenación que conduzcan a una armonía entre la obra humana y la naturaleza.[63] En este proceso identifican que en los métodos de análisis no hay diferencia entre el científico y el pintor; sin embargo, el propósito de este proceso de conocimiento difiere en el objetivo del resultado.[64] Para demostrar esta afirmación realizan un paralelismo entre los métodos de análisis de la ciencia y los del arte, en el que afirman:

> Recherchons les **lois de l'ordre** qui sont celles de **l'harmonie**. Il s'agit donc de définir les grands axes d'ordonnance du monde et de les formuler ; le savant le fera avec des nombres et parfois aussi avec des images (courbes) ; l'artiste avec des formes. Les **méthodes** sont les mêmes : induction, analyse, conception, reconstruction.
> Il faut relever ici une erreur trop courante chez les artistes qui croient la science purement déductive et l'art purement inductif.
> Les **méthodes scientifiques** ne sont que des **machines** auxquelles if faut

---

61 Ver: Ibid., p. 42.

62 Ibid., p. 45.

63 « Les canons antiques qu'on croit généralement être des codes artificiels, des calibres, n'étaient basés que sur la juste connaissance de l'universalité des lois naturelles qui gouvernent le monde extérieur et conditionnent l'œuvre d'art. C'était, non des codes, mais des lois justes et souples qui permettaient de lier l'œuvre humaine à celle de la nature (Euclide, Pythagore, Archimède). » Ibid., pp. 46-47.

64 « On a vu que l'ossature de la vie moderne est constituée par la science et par l'industrie ; par la science qui donne sur la nature des vues nouvelles, la connaissance des lois générales et constitutives ; par l'industrie qui directement procède de la science. On voit le lien et l'on s'étonne du manque de contact presqu'absolu entre l'art actuel et cette vie moderne ; la faute en est aux artistes qui adoptent, sans vérification, ce vieux préjugé romantique que l'art est d'essence obscure, hors ou au-dessus de la raison, tandis que la science serait simple besogne de logicien.
On va prouver que l'art pur et la science pure ne sont pas des domaines étanches ; ils ont un esprit commun. Il n'y a pas non plus de cloison entre une vie conditionnée par la science et un art parallèle à cette science : l'art et la science dépendent du nombre.» Ibid., p. 40.

20. 1923, Fresco de Giotto sobre la Anunciación. Imagen publicada en « *Nature et Création* ».

donner des idées nouvelles si l'on veut en voir sortir des lois nouvelles, **et l'invention n'est pas autre chose que la faculté d'imaginer d'après des base sûres**.

Les études du peintre pour la peinture sont ce que les analyses du physicien ou du mathématicien sont pour la science ; la connaissance de l'ordonnance de la nature.

Les instruments pour le physicien sont les appareils de mesure (balances, etc…), les appareils de pénétration (microscope, télescope, etc.) ; celui du peintre est son œil qui agit vraiment comme un instrument de contrôle, de vérification de pénétration.[65]

Por consiguiente, el destino del arte no está ni en la copia ni en la negación de la naturaleza, sino en la comprensión del orden propio que esta conlleva. Está en la identificación de las constantes, que en el caso del pintor se referencian como la ***invariante***, y una de ellas, la más esencial, se comprende como el ángulo recto, es decir el ángulo tipo como la invariante universal en naturaleza. Por lo tanto, la identificación de las leyes son lo que le permiten al artista abstraerlas y ordenarlas, como consecuencia de procesos lógicos; una vez ordenadas, estas a su vez, generan la definición de signos inteligibles.

La science appelle notre attention sur les ordres qu'elle découvre ; l'artiste est incité par elle à découvrir les beautés nouvelles que cet ordre définit. Vérifiant les découvertes de la science, on constate souvent qu'elles sont des sources de beautés dont la loi n'est que le schéma. **Le savant** découvre l'harmonie, **source de beauté** ; l'artiste y retient ce qui est bon pour l'art : voilà notre conception de la beauté enrichie d'une quantité nouvelle ; **l'hérédité la transmet**.

Il y a solidarité entre le perfectionnement scientifique et le progrès de la beauté : nous donnant des lumières nouvelles sur la nature, la science permet à l'art de progresser, en signalant à nos sens des harmonies méconnues, des sensations indifférentes encore, au seuil de la beauté.

La **science** et **l'art** collaborent.[66]

Según estos argumentos, el objetivo del análisis y el estudio cuidadoso, según lo plantean en el texto, sirve para identificar las propiedades de la naturaleza. Sin embargo, el conocimiento que ofrece la ciencia, proviene de los hechos probados a partir del perfeccionamiento de los instrumentos. *« L'art donne une certitude : la beauté »*.[67] El resultado de la investigación del arte no solo se dirige a la razón del ser humano, sino a espíritu, al corazón. Como afirman Jeanneret y Ozenfant, *« les instruments de l'art sont plus sûr et c'est ce qui fait sa grandeur. »*[68] Para ellos, *« l'étude du peintre est le stade analytique ; une étude n'est pas un tableau, pas plus qu'une expérience n'est l'expression d'une loi. »*[69]

Pero la obra de Le Corbusier no es solo arte, es también arquitectura; y en este contexto, el trabajo con la naturaleza y la comprensión de sus leyes es indispensable: El sentido de *Bonheur*, es fundamental en el acto básico del habitar, y una parte de esta búsqueda de felicidad se encuentra en la relación primitiva entre el hombre y su entorno, el hombre y el medio que le rodea, y el hombre y su necesidad de resguardo y protección: es decir, del hombre y la naturaleza.

L'architecture est la première manifestation de l'homme récréant son univers, le créant à l'image de la nature, souscrivant aux lois de la nature, aux lois qui régissent notre nature, notre univers. Les lois de pesanteur, de statique, de dynamique s'imposent par la rédaction à l'absurde : tenir ou s'écrouler.[70]

Por esta razón, paralelo al estudio de la naturaleza, visto desde el arte y la arquitectura, es fundamental el estudio de la historia; el *cómo* con el paso del tiempo el hombre ha logrado resolver, desde su instinto primitivo de protección y resguardo, hasta las obras magnificas de la arquitectura, poniendo en diálogo el estudio y compresión de la naturaleza, con el conocimiento brindado por la historia.

65 Ibid., p. 42-43

66 Ibid., p. 49.

67 Ibid., p. 43.

68 Ibídem.

69 Ibídem.

70 LE CORBUSIER-SAUGNIER, « Les Tracés Régulateurs », dans *L'Esprit Nouveau* No. 5, Paris 1921, p. 567. Ver también: LE CORBUSIER, *Vers une architecture,* Éditions Crès, Collection de «L'Esprit Nouveau», Paris 1923.

L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE ILLUSTRÉE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

ARTS LETTRES SCIENCES

LITTÉRATURE
ARCHITECTURE PEINTURE SCULPTURE MUSIQUE
SCIENCES PURES ET APPLIQUÉES
ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE ESTHÉTIQUE DE L'INGÉNIEUR URBANISME
PHILOSOPHIE SOCIOLOGIQUE ÉCONOMIQUE SCIENCES MORALES ET POLITIQUES
VIE MODERNE THEATRE SPECTACLES LES SPORTS LES FAITS



Voir au verso les avantages et les primes réservés aux Abonnés.



SOMMAIRE

L'esthétique sans Amour, Ch. Lalo. 491
L'art de Cardarelli, E. Cecchi. 500
Fouquet, B. 515
L'art de Whitman, L. Bazalgette. 521
Juan Gris, M. Raynal. 524
Appels de sons, Appels de sens, P. Dermée. 556
Tagore, Céline Arnauld. 559
Les Tracés Régulateurs, Le Corbusier-Saugnier. 563
Règnes, P. Recht. 573
Parlons Peinture, Léonce Rosenberg. 578
Esthétique Musicale, Migot. 585
Photogénie, Delluc. 589

POUR LA VENTE EN GROS
MESSAGERIES HAZARD
11, Rue Coetlogon, PARIS (VI°)

CE NUMÉRO

contient 138 pages, un supplément littéraire, 39 illustrations, 16 hors textes et une reproduction en couleur : tableau de Juan Gris.

De Quelques acrobates, R. Bizet. 591
De l'emploi du verre grossissant, F. Divoire. 593
Le Tactilisme. *** 594
Les revues :
Cubisme, Waldemar George.
Edison Spirite, Jean Finot.
Le Jeune Taine, G. Brunet.
Les Jeunes Revues allemandes, Ivan Goll. 599
Les sports, Laglenne. 602
Les Expositions, Vauvrecy.
Bibliographie. 604
Echos de l'Hôtel Drouot. 607
Echos du mois. 611
La Reine de Saba, Knut Hamsun. 626

PRIX DU NUMÉRO

FRANCE **6** francs
ÉTRANGER **7** francs français

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 100.000 FRANCS
29, RUE D'ASTORG
PARIS (VIII°)

21.

21. 1921, Carátula del No. 5 de *L'Esprit Nouveau*. En este número se publica el artículo de *« Les Tracés Régulateurs »* .

3.3 La lección de la Historia

Ser moderno no es una moda, es un estado. Hace falta comprender la historia, y quien comprende la historia sabe encontrar la continuidad entre lo que fue, lo que es y lo que será.

Le Corbusier .

Después del análisis de los puntos planteados en el artículo de *« L'Angle Droit »* (1923), es posible definir cómo el trabajo con la historia y el análisis de las constantes a través del paso del tiempo, son puntos cruciales en la formulación de juicios objetivos con relación a la elección de los medios para la creación de una obra. Este análisis confiere, como afirman en el artículo, una cierta seguridad a la hora de manifestar un juicio objetivo y de valor tanto sobre las obras del pasado, como las del presente. Igualmente permite identificar aquellas leyes de constancia, que han sido aplicadas y que aún son aplicables tanto en el arte, como en la arquitectura. Estas constantes son aquellas que conceden una propiedad emotiva, universal y duradera a la obra. Por lo tanto, la identificación de las constantes y la universalización de aquellos signos comunes a todas las épocas, serán la herramienta que permita formalizar aquellos juicios objetivos, a la hora de elegir los medios bajo los cuales hacer transmisible la experiencia y el saber, y así mismo, para poder avanzar en la producción de las obras que pertenezcan a su tiempo.

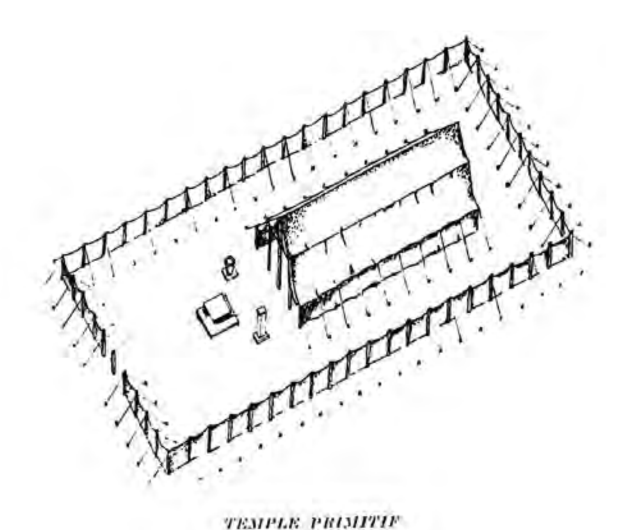
En el campo de la arquitectura, es posible identificar una constante en la historia, que es la presencia del ángulo recto, como una de las herramientas compositivas primordiales.

En el artículo *« Les Tracés Régulateurs »* (1921), Le Corbusier realiza un recorrido desde la idea primitiva de tomar posesión del espacio, a partir del análisis de ejemplos que inician desde el Templo Primitivo, pasando por obras del Gótico, Renacimiento y Barroco, hasta llegar a algunos ejemplos de sus propios proyectos. En este recorrido, el ángulo recto es una de las constantes que aparece, una y otra vez, en los diferentes periodos de la historia, como ejemplo de una *Invariante* que proporciona la historia. A partir de la lógica natural del hombre y su forma de entender y organizar el mundo, el ángulo recto está presente desde el instinto del hombre primitivo, hasta la genialidad de los grandes maestros.

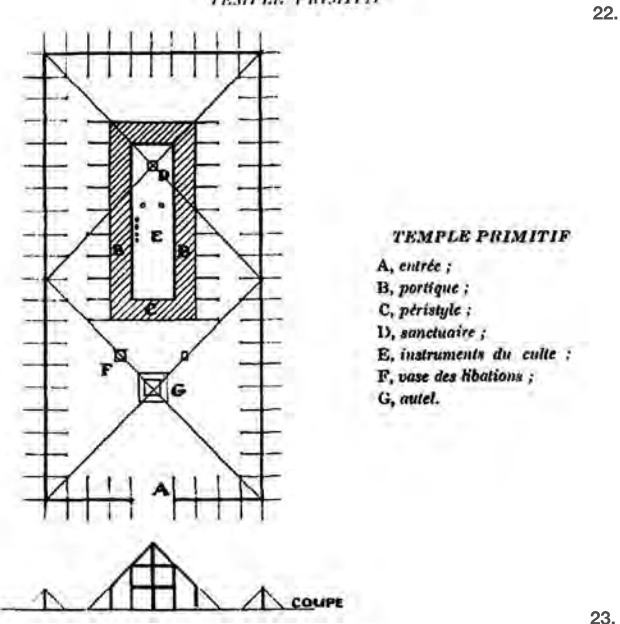
El primer ejemplo al que hace referencia dentro de este capítulo es al Templo Primitivo (figs. 22-23). Inicia con el reconocimiento de las herramientas básicas compositivas con las que el hombre elige trabajar, ya sea bajo un proceso racional consciente o instintivo, el cual conduce a la identificación de signos comunes en los diferentes periodos de la historia. Como dice, *« l'idée est constante, en puissance dès le début »*.[71] En el caso del Templo Primitivo, las relaciones compositivas se manifiestan bajo un sistema de ordenación a partir del equilibrio entre las formas y su relación con los ejes establecidos por la ley del ángulo recto.

---

71 Ibid., p. 565.



22.



23.

22. 1921, Imagen del Templo Primitivo publicada en *« Les Tracés Régulateurs »* y en *Vers une Architecture* (1923).

23. 1921, Imagen del Templo Primitivo publicada en *« Les Tracés Régulateurs »* y en *Vers une Architecture* (1923).

La construcción del templo representa la esencia del acto fundacional de la arquitectura y la ciudad. En este acto, la horizontal es comprendida como el terreno o el emplazamiento elegido, sobre el cual se construirá el templo o el recinto en general. Sobre el terreno se trazan dos ejes perpendiculares sobre los cuales, se define el lugar preciso para su construcción. Una vez es delimitado, "planta las estacas"; elemento vertical que consolida el acto fundacional. Es el inicio de la construcción humana (entendida como la vertical) sobre el terreno (la horizontal). Es el punto de equilibro entre la naturaleza y la obra construida por el hombre, en la que se consolida simbólicamente el ángulo recto.

> L'homme primitif a arrêté son chariot, il décide qu'ici sera son sol. Il choisit une clairière, il abat les arbres trop proches, il aplanit le terrain alentour ; il ouvre le chemin qui le reliera à la rivière ou à ceux de sa tribu qu'il vient de quitter ; il fonce les piquets qui retiendront sa tente. Il s'entoure d'une palissade rectiligne que le lui permettent ses outils, ses bras et son temps. Les piquets de sa tente décrivent un carré, un hexagone ou un octogone. **La palissade forme un rectangle dont les quatre angles sont égaux, sont droits.** La porte de la hutte ouvre dans l'axe de l'enclos et la porte de l'enclos fait face à la porte de la hutte.[72]

Aunque el Templo Primitivo es el ejemplo inicial, ¿cómo afirmar que existe una *constante* común en el acto fundacional y de definición del espacio que puede ser leído de forma continua, desde el Templo Primitivo, hasta el Partenón, o la Basílica de Notre-Dame de París, las pirámides de Egipto, la Villa Adriana en Tivoli, San Pedro de Miguel Ángel, Santa Sofía, las casas pompeyanas, entre otras? En los análisis arquitectónicos de cualquiera de estas obras, es posible identificar la constante presencia del ángulo recto, como un valor formal, simbólico y compositivo. Lo que cambia a lo largo de la historia, son los mecanismos, las técnicas, los medios con las que el genio creador interpreta las herramientas que la historia brinda, en combinación con las de que la época en la que vive le ofrece.

En el Templo Primitivo, Le Corbusier identifica los medios en la siguiente forma:

> (…) sur ces plans, qu'une mathématique primaire les régit. Il y a des mesures. Pour construire bien, pour bien répartir les efforts, pour la solidité et l'utilité de l'ouvrage, des *mesures* conditionnent le tout. Le constructeur a pris pour mesure ce qui lui était le plus facile, le plus constant, l'outil qu'il pouvait perdre le moins ; son pas, son pied, son coude, son doigt.[73]

---

72 Ibid., p. 563.

73 LE CORBUSIER-SAUGNIER, « Les Tracés Régulateurs », 1921, op. cit., p. 565.

Según este caso el hombre determina las medidas y conforma un sistema modulado sobre el cual trabajar; "ha puesto el orden al medir". Pero ¿dónde está la verdadera dimensión de la obra, la que armoniza los elementos, la que la constituye en una verdadera obra de arquitectura, la que determina y establece aquel dispositivo que satisface y emociona?

En el caso del Templo Primitivo, el establecimiento de las relaciones compositivas parte del acto instintivo, más no arbitrario, ya que es lo que su razonamiento le indica. Su instinto natural y su lógica, lo conducen a identificar las leyes básicas de equilibrio, modulación y relación de elementos.

> Mais en décidant de la forme de l'enclos, de la forme de la hutte, de la situation de l'autel et de ses accessoires, il a été d'instinct aux angles droits, aux axes, au carré, au cercle. Car il ne pouvait pas créer quelque chose autrement, qui lui donnât l'impression qu'il créait. Car les axes, les cercles, les angles droits, ce sont les vérités de la géométrie et ce sont des effets que notre œil mesure et reconnaît ; alors qu'autrement ce serait hasard, anomalie, arbitraire.
>
> Mais en déterminant les distances respectives des objets, il a inventé des rythmes, des rythmes sensibles à l'Sil, clairs dans leurs rapports. Et ces rythmes sont à la naissance des agissements humains. Ils sonnent en l'homme par une fatalité organique, la même fatalité qui fait tracer la section d'or à des enfants, à des vieillards, à des sauvages, à des lettrés.
>
> Un module mesure et unifie ; un tracé régulateur construit et satisfait.[74]

En el nacimiento de los actos humanos se encuentran las constantes básicas compositivas. Cuando se habla de ejes de ordenación, de modulación, de ritmos, de medidas que ponen orden, son elementos que, de forma natural resuenan en el hombre, si se comprende su necesidad esencial de tomar contacto con el medio, observarlo, clasificarlo y así mismo buscar mecanismos propios que le permitan intentar organizarlo para comprenderlo.

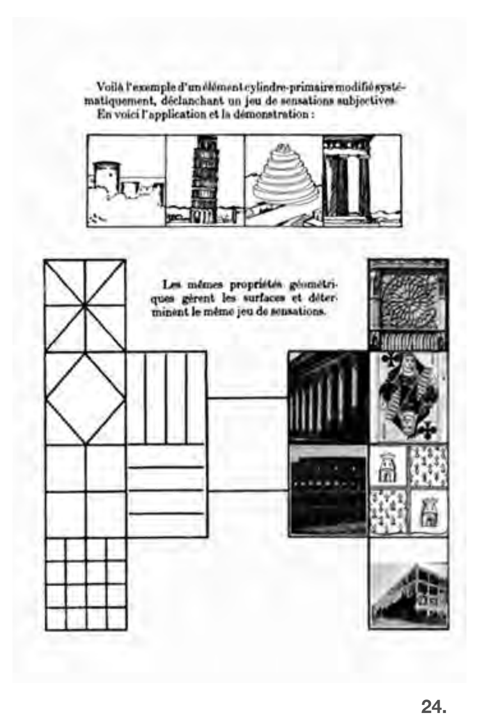
Con relación a este tema se genera la siguiente pregunta: ¿si el hombre por naturaleza es un "animal ordenador", una vez identifica las herramientas y domina las técnicas y la ciencia, podría con este conocimiento producir obras de arte o de arquitectura? Según los principios que plantea Le Corbusier, para responder esta pregunta hay que identificar dos temas: uno, es el oficio y el otro, la creación de una obra de arte. Como afirman Ozenfant y Jeanneret, el *oficio* y las *técnicas* del oficio se aprenden, sin embargo la poética de la obra está en el talento y la genialidad del autor: *« évidemment, l'œuvre d'art ne vaut, en fin de compte, que par le génie qu'elle révèle »*.[75] Es el *genio* el que determina el orden de los elementos compositivos. La imposición de este orden es lo que genera que la obra de arte no sea un "juego pueril".[76] Como afirman, en el artículo *« Sur La Plastique »*, publicado en el no. 1 de *L'Esprit Nouveau* en (1920): *« cet ordre, c'est la loi du monde sensible »* y *« le besoin d'ordre est le plus élevé des besoins humains ; il est la cause même de l'art. »*[77]

74 Ibid., p. 566.

75 JEANNERET, Ch.-Edouard et OZENFANT, Amédée, « Sur La Plastique », dans *L'Esprit Nouveau*, No. 1, Paris 1920, p. 40.

76 Ibídem.

77 Ibídem.



24.



25.

26.

24. 1920, Imagen publicada en el artículo « *Sur la Plastique* »

25. 1920, Estructura visual publicada en « *Sur la Plastique* ».

26. 1920, Imagen publicada en « *Sur la Plastique* ».

3.3.1 El lugar del ángulo recto

En otros textos publicados en *L'Esprit Nouveau* y luego en *Vers une architecture* (1923), Le Corbusier plantea repetidas veces un concepto relacionado con el ángulo recto, al que él denomina: *« lieu de l'angle droit »* ¿Cuál es o qué es "el lugar del ángulo recto"? ¿A qué se refiere con esta expresión?

Para explicar este concepto, primero hay que comprender otro al que denomina: *trazados reguladores*. Estos trazados son ejes compositivos, los cuales determinan el orden y la relación armónica entre las partes que componen una obra. Este término lo presenta en una primera instancia, en el artículo de « *Les Tracés Régulateurs* » (1921) y luego en *Vers une architecture* (1923). El concepto de los trazados lo define con las siguientes palabras:

> Un tracé régulateur est une assurance contre l'arbitraire : c'est l'opération de vérification qui approuve tout travail créé dans l'ardeur, la preuve par neuf de l'écolier, le C. Q. F. D. du mathématicien.
> Le tracé régulateur est une satisfaction d'ordre spirituel qui conduit à la recherche de rapports ingénieux et de rapports harmonieux. Il confère à l'œuvre l'eurythmie.
> Le tracé régulateur apporte cette mathématique sensible donnant la perception bienfaisante de l'ordre. Le choix d'un tracé régulateur fixe la géométrie fondamentale de l'ouvrage ; il détermine donc l'une des impressions fondamentales. Le choix d'un tracé régulateur est un des moments décisifs de l'inspiration, il est l'une des opérations capitales de l'architecture. [78]

La primera pregunta que surge con relación a estos ejes, de ordenación es: ¿cómo actúan estas relaciones compositivas en el observador?

En *« Sur la Plastique »* (1920), Ozenfant y Jeanneret, realizan un análisis sobre lo que definen como *« l'ORIGINE MÉCANIQUE DE LA SENSATION PLASTIQUE (et par conséquent sur l'origine mécanique du beau plastique) »*.[79] En éste artículo se centran en las sensaciones perceptibles directamente por el ojo.

> Disons seulement que ces sensations nous semblent dépendre essentie-

---

78 Esta cita es tomada del texto de Vers une architecture (1923), ya que en el artículo de « Les Tracés Régulateurs » (1921), está menos desarrollada en términos de la idea de la arquitectura. En el libro la completa. Ver : LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, 1923, op. cit., p.57 y LE CORBUSIER-SAUGNIER, « Les Tracés Régulateurs », 1921, op. cit., p. 568.

79 JEANNERET, Ch.-Edouard et OZENFANT, Amédée, « Sur la Plastique », 1920, op. cit., p. 38.

llement et avant tout des *mouvements réels imposés* à la tête et principalement à l'œil par les différentes formes; ces *mouvements sont* DIFFÉRENTS *et* CONSTANTS POUR CHACUNE D'ELLES. *Ces mouvements obligés modifient la tension des* MUSCLES *de ces organes, et le* REGIME DU FLUX SANGUIN *provoquant ainsi une sensation physique déterminée par chaque forme primaire, participant du plaisir ou de la douleur,* contrairement à ce qui a été admis jusqu'ici, les arts plastiques, qu'on croyait immobiles, auraient leur source première dans le mouvement.[80]

En el texto presentan una diferenciación sobre el movimiento de los músculos y el esfuerzo físico que debe realizar el ojo a la hora de enfrentarse a diferentes trazos, como lo son la *línea recta*, la *línea quebrada*, el *círculo*, o la *curva*. En la **línea recta**, *« l'œil est forcé de se déplacer d'un mouvement continu, le sang circule régulièrement : continuité d'effort, calme, etc., etc. »*[81] En la **línea quebrada**, *« les muscles se tendent et se détendent brusquement à chaque changement de direction, le sang est cogné contre les vaisseaux, son cours est modifié : brisure, irrégularité ou cadence »*.[82] Y con el **círculo** identifican que, *« l'œil tourne, continuité, recommencement clos »* [83] y la **curva***,* la definen como *« massage onctueux »*. [84]

Ahora, cuando se hace una relación de la sensación física producto de las formas, esto desencadena otras reacciones que no son simplemente físicas; estas afectan también la parte subjetiva del observador. Estas reacciones las denominan, físico-subjetivas,[85] las cuales, según Ozenfant y Jeanneret, permiten *« certaines 'abréviations' des moyens déclancheurs, dans l'œuvre d'art ».*[86] Esta experiencia explica la variedad de sensaciones que cada individuo experimenta al enfrentarse ante el mismo hecho plástico; sin embrago, la diferencia de sensaciones subjetivas son mínimas, ya que la esencia de lo que las genera físicamente, permanece y afecta de forma constante al ser humano en general.[87]

LES MÊMES ÉLÉMENTS PLASTIQUES DÉCLANCHENT LES MÊMES RÉACTIONS SUBJECTIVES, c'est ce qui fait l'universalité de la langue plastique, celle de la véritable œuvre d'art et sa grandeur.

Donc, puisque nous étudions les conditions primordiales de la plastique, il faut comprendre d'abord que, si la valeur humaine de l'œuvre est dans la qualité de la sensation subjective qu'elle déclanche, le truchement entre l'imagination créatrice et les autres hommes est un système de massage de l'œil :

Le tableau est PHYSIQUEMENT *un savant appareil à masser*.[88]

En términos arquitectónicos Le Corbusier encuentra en los trazados reguladores una herramienta útil para responder ante las necesidades armónicas de la obra. Para explicarlos, en el artículo de *« Les Tracés Régulateurs »* (1921), elige cuatro ejemplos para analizar las decisiones compositivas basadas en relaciones geométricas equilibradas, a partir de la identificación de constantes determinadas por los trazados y dentro de ellos, la presencia del ángulo recto, como base primordial de equilibrio y perfección. Él identifica que del ángulo recto está presente en la base de las formas geométricas básicas como el triángulo equilátero del cual se deriva el triángulo rectángulo, en el círculo, el cuadrado o el rectángulo.

El primer ejemplo que presenta es una copia de una loza de mármol del Pireo (fig. 27). Con este elemento demuestra la regla básica del equilibrio simétrico, a partir de las formas geométricas primordiales: triángulo, círculo, cuadrado y rectángulo. Con esta relación de figuras encuentra el valor de los trazados reguladores: *« qui ont servi à faire de très belles choses et qui sont cause que ces choses sont très belles. »* [89]

La façade de l'Arsenal est déterminée par quelques divisions simples qui proportionnent la base à la hauteur, qui déterminent terminent l'emplacement de la porte et sa dimension en rapport intime avec la proportion même de la façade.[90]

Si este sistema compositivo se encuentra en una loza y hace que este objeto sea comprendido como "bello" en sí mismo, también puede suceder lo mismo en una escala mayor y más compleja. Para ejemplificar está escala, elige los trazados de las Cúpulas Aqueménides (fig. 28), como representación de una

80 Ibídem.

81 Ibídem.

82 Ibídem.

83 Ibid., p. 39.

84 Ibídem.

85 Término que utilizan Ozenfant y Le Corbusier, en el artículo. Ver: Ibídem.

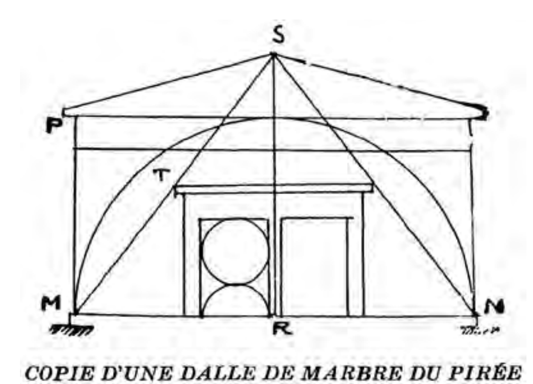
86 Ibídem.

87 « L›horizontale déclanche en tout être humain une sensation primaire, identique. Le noir déclanche en tout être humain une sensation primaire identique. Pas de mystique en cela : faits physiques a réaction subjective. Il y a des faits physico-subjectifs qui sont, parce que l'organisme humain est tel qu'il est. Je vous coupe la tête, vous mourez. Je bâtis une pyramide; vous ressentez une sensation de stabilité. Je peins un rouge, le taureau qui sommeille en vous se réveille. Je peins un bleu, vous voilà serein. Ainsi les animaux furent domptés par la musique d'Orphée. Dans tous les hommes du monde, j'ai déclanche la même sensation. Tous les arts sont bâtis de ces standarts. ». Ver: Ibid., pp. 40-41

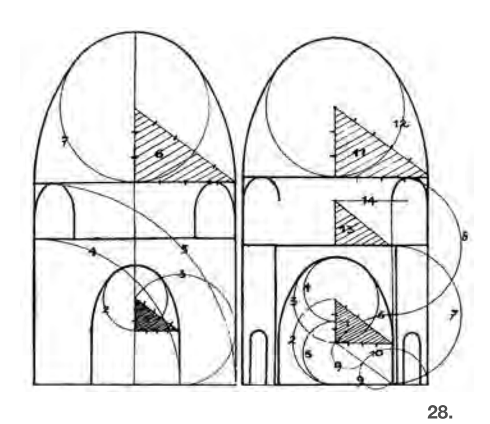
88 Ibid., p. 39.

89 LE CORBUSIER-SAUGNIER, « Les Tracés Régulateurs », 1921, op. cit., pp. 568-569.

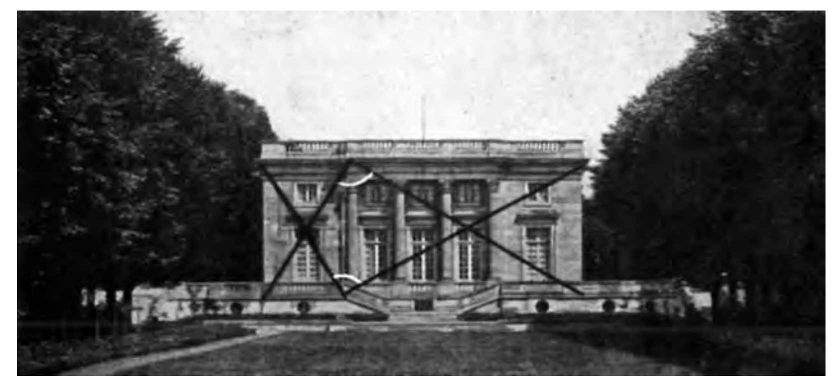
90 Ibídem.



27.



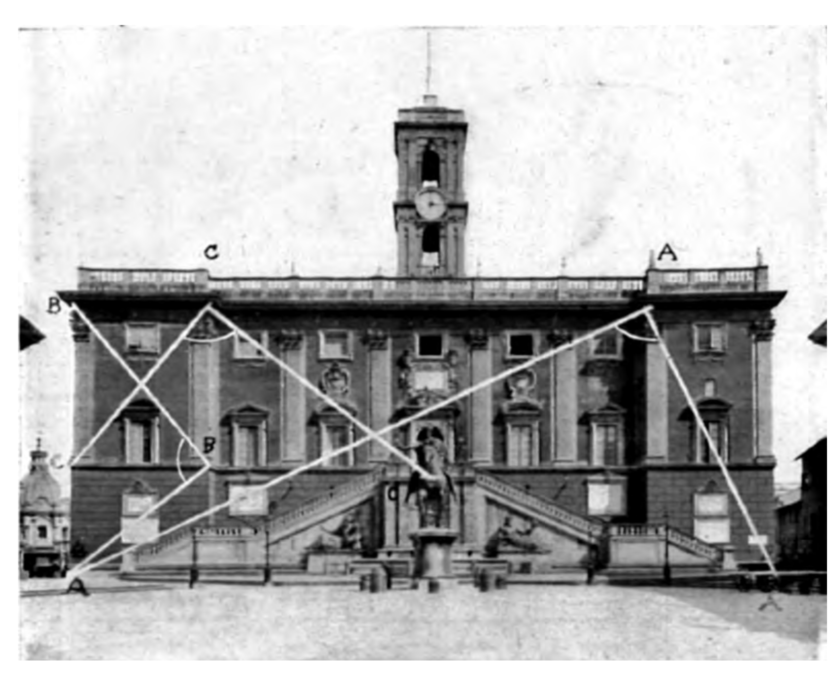
28.



30.



29.



31.

27. 1921, loza de mármol del Pireo, publicada en « *Les Tracés Régulateurs* » y en *Vers une Architecture* (1923).

28. 1921, Cúpulas de Arquímedes, publicadas en « *Les Tracés Régulateurs* » y en *Vers une Architecture* (1923).

29. 1921, Fachada de Notre Dame, publicada en « *Les Tracés Régulateurs* » y en *Vers une Architecture* (1923).

30. 1920, Pequeño Trianon, publicado en « *Sur la Plastique* », « *Les Tracés Régulateurs* » (1921) y en *Vers une Architecture* (1923).

31. 1921, Capitolio de Miguel Ángel, publicado en « *Sur la Plastique* », « *Les Tracés Régulateurs* » (1921) y en *Vers une Architecture* (1923).

secuencia de constantes.

> Les grandes coupoles achéménides sont l'une des plus subtiles conclusions de la géométrie. Une fois la conception de la coupole établie sur les besoins lyriques de cette race et de cette époque, sur les données statiques et dynamiques des principes constructifs appliqués, le tracé régulateur vient rectifier, corriger, mettre au point, faire consonner toutes les parties sur le même principe unitaire du triangle 3, 4, 5 qui développe ses effets depuis le portique jusqu'au sommet de la voûte. [91]

El segundo ejemplo es una imagen del análisis de la composición de la fachada de Notre Dame de París (fig. 29). En ella presenta dos ejes perpendiculares los cuales determinan el punto central de la composición, la cual tienen como figura base la cuadratura de un círculo. A partir de estos ejes, la figura geométrica base se sub-divide simétricamente, en una serie de rectángulos proporcionales, algunos ubicados en posición horizontal y otros en posición vertical. Con este juego de relaciones y figuras geométricas se determinan las proporciones y dimensiones de las dos torres, y su ubicación con relación a la totalidad del conjunto, y sobre los ejes que resultan de la estas relaciones geométricas, se ubican los elementos arquitectónicos que conforman la fachada como: las tres puertas, el rosetón, las dos torres, las galerías, etc.

El círculo, el cuadrado y la sucesión de rectángulos, están determinados por el cruce de las dos líneas perpendiculares: una horizontal y otra vertical. Esto indica que el punto básico de partida de la geometría primaria, se encuentra en la cruz conformada por cuatro ángulos rectos, que a su vez, son uno solo, en términos categóricos.

¿Cuál es la lección de éste ejemplo de Notre-Dame en términos de lo planteado hasta ahora sobre el concepto del Angulo Recto, desde la publicación de su artículo de « *L'Angle Droit* » en 1923?

Aunque la fachada de Notre-Dame está compuesta por las formas básicas de la geometría (circulo, cuadrado y rectángulo), el valor se encuentra en tres aspectos que se relacionan con las mismas: la primera, está relacionada con la organización de los elementos. La segunda, con las relaciones de equilibrio y orden que genera entre las partes de la fachada, como por ejemplo: la ubicación y proporción de las torres con relación al cuerpo, la jerarquía y ubicación de la puerta central con relación a las dos laterales-secundarias o la ubicación del rosetón sobre el eje central de la fachada, consolidando una en relación formal y simbólica con la puerta principal. El tercer aspecto, está relacionado con la época a la que pertenece la obra. En este caso, los dos aspectos anteriores consolidan la base compositiva sobre la cual se trabaja, y el tercero, está relacionado con la técnica, las formas, los significados simbólicos expresados en ellas y la ornamentación, que hacen que esta catedral sea una obra maestra, representativa de un periodo como el gótico.

Como dicen Ozenfant y Jeanneret en « *Sur La Plastique* » (1920) :

> Le métier comprend d'une part la science de la composition, d'autre part, la technique d'exécution.
>
> Disons dès maintenant : une esthétique ne disposant pas de moyens techniques suffisants, a tout fait de limiter la conception à la mesure des moyens de réalisation. On ne conçoit clairement que ce qu'on peut exécuter parfaitement.[92]

En este ejemplo de Notre-Dame, identifica la presencia del ángulo recto y su aspecto esencial, tanto en términos formales como simbólicos dentro de la organización de la fachada. Sin embargo sigue la pregunta sobre, ¿a qué se refiere Le Corbusier exactamente con *el lugar* del ángulo recto?

El tercer ejemplo es una fotografía de la fachada principal del Capitolio de Miguel Ángel en Roma (fig. 31), con un análisis de los trazados reguladores sobre ella. Esta imagen la utiliza en tres ocasiones: primero, en el artículo « *Sur La Plastique* » (1920); segundo, en el de « *Les Tracés Régulateurs* » (1921) y en *Vers une Architecture* (1923). Sobre esta imagen, Le Corbusier escribe:

> **Le lieu de l'angle droit** est venu **préciser les intentions** de Michel-Ange, faisant régner le même principe qui fixe les grandes divisions des pavillons et du corps principal, sur le détail des pavillons, l'inclinaison des escaliers, la situation des fenêtres, la hauteur du soubassement, etc. ..
>
> L'œuvre conçue dans le site, associée au volume et à l'espace d'alentour, se ramasse sur elle-même, se concentre, s'unifie, exprime dans toute sa masse la même loi, devient massive.[93]

En la misma página presenta, en la parte inferior, el cuarto ejemplo: es una fotografía del Pequeño Trianon en Versalles (fig. 30), también con trazados. Sobre esta imagen, escribe « *lieu de l'angle droit* ». [94] En estas dos fotografías,

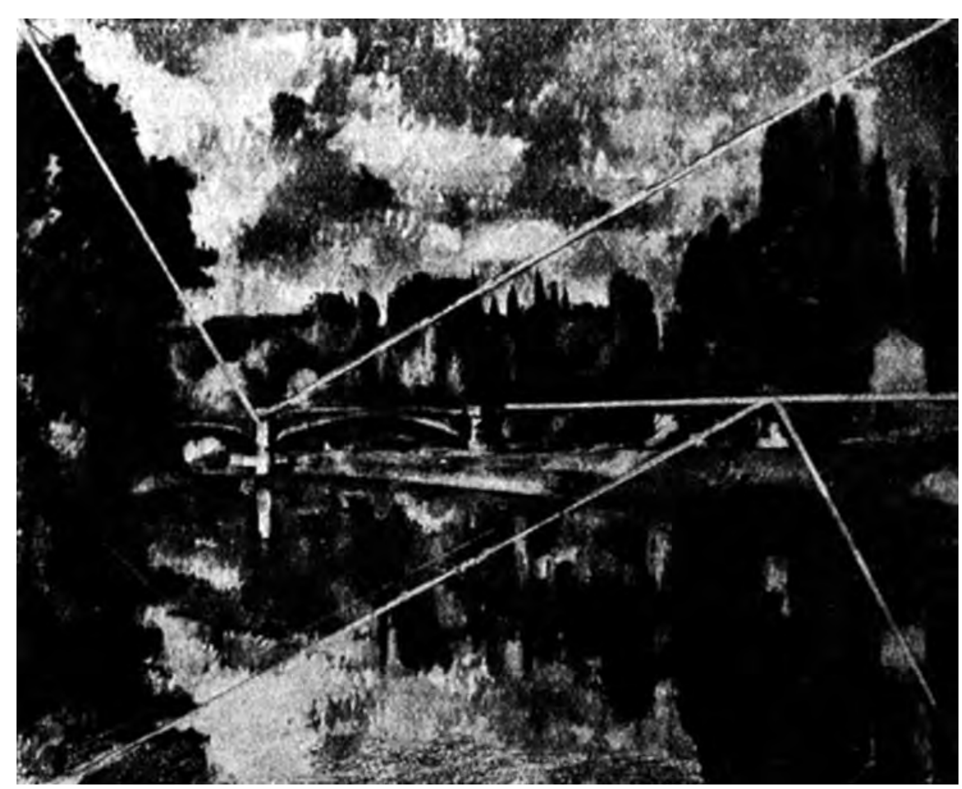
---

91 Ibid., p. 569.

92 JEANNERET, Ch.-Edouard et OZENFANT, Amédée, « Sur La Plastique », 1920, op. cit., p. 39.

93 LE CORBUSIER-SAUGNIER, « Les Tracés Régulateurs », 1921, op. cit., p. 570.

94 LIbídem.



32.

y a diferencia de la de Notre-Dame, evidencia composiciones regidas por una serie de triángulos rectángulos, todos conformados por un ángulo recto. Este ángulo lo denomina el ángulo A. Según se puede ver en el análisis de las imágenes, la disposición de los elementos de la fachada, están organizados según el vértice del ángulo recto del triángulo. Por lo tanto, si en Notre-Dame la fachada está fundamentada en una sencilla relación geométrica basada en la cuadratura del círculo, ahora en el Capitolio y el Pequeño Trianon, las herramientas compositivas se vuelven más complejas, aunque partan del mismo principio: el ángulo recto es una vez más, el que en esencia, organiza la disposición de los elementos. Por lo tanto, de forma intuitiva o consciente, la claridad de la geometría se impone.

> Un imbécile, un homme sans dons, malgré toutes les règles les plus générales et les plus fécondes, ne fera jamais œuvre.
>
> La sensation ne peut être déclanchée que par le choix et « l'ordonnancement » des éléments primaires.[95]

En estas dos imágenes se precisa la intención del *genio* creador, como se refiere en el comentario sobre Miguel Ángel, mencionado anteriormente. Esto esclarece una parte del concepto del ***lugar del ángulo recto***, pero no la totalidad de la definición.

Esta idea se reafirma, con lo que plantean Ozenfant y Jeanneret en *« Sur La Plastique »* (1920). En las últimas páginas del artículo aparece la misma fotografía del Capitolio de Miguel Ángel con los trazado reguladores (fig. 31). En esta imagen, cada uno de los triángulos que se conforman, tienen identificado el vértice del ángulo de 90º con una letra. El ángulo recto del triángulo mayor, es nombrado por la letra A, el más pequeño por la B y el mediano por la C.[96] Según este esquema, demuestran cómo este ángulo común, determina la composición y la modulación de las partes de la fachada.

> Le groupement des éléments suit la règle organique, le module intervient, régulateur des éléments choisis et du rythme inventé.
>
> Michel-Ange applique un des plus austères canons à l'érection du Capitole, le « lieu de l'angle droit ». Entre beaucoup d'œuvres dont nous avons retrouvé la clef, le Capitole nous parait un exemple typique, d'autant plus que Michel-Ange est g6néralement dépeint comme un intuitif fougueux.[97]

---

95 JEANNERET, Ch.-Edouard et OZENFANT, Amédée, « Sur La Plastique », 1920, op. cit., p. 40.

96 Ibid., p. 46.

97 Ibídem.

32. 1920, Pintura de Cézanne, publicada en *« Sur la Plastique »*.

El *genio* creador presiente la obra y tiene la capacidad creativa e imaginativa de organizar los elementos bajo cánones naturales a él. Como dicen Ozenfant y Jeanneret: *« L'émotion créatrice pressent l'œuvre ; elle provoque le choix des éléments ainsi que le rythme transmetteur de cette émotion : ensuite, coordination, composition. L'émotion, ainsi, est incrustée dans les fondements de l'œuvre qui est désormais plastique »*.[98] Esto indica que la disposición de los elementos no se basa en la complejidad de las formas sino, por el contrario, en la identificación del *cómo*, a partir de las formas simples.

En los ejemplos presentados hasta el momento, el ángulo recto es la base compositiva. En la fachada de Notre-Dame es evidente; en las fachadas del Capitolio de Miguel Ángel en Roma o el Pequeño Trianon en Versalles es menos evidente, puesto que la modulación de las partes está determinada por la disposición de los triángulos y las relaciones de concordancia que estos definen con relación a la *unidad.* [99]

> (…) le véritable tracé régulateur est celui qui arrive à unifier dans ses caractéristiques, tel élément par rapport à l'ensemble, les fragments les uns à égard des autres, qui arrive à découvrir le rapport mathématique susceptible d'animer régulièrement tous les éléments de l'œuvre. [100]

En el Capitolio, la altura del basamento, la inclinación de las escaleras, la definición de los pabellones con relación a la unidad y la escultura central, están definidas a partir de estos cánones de concordancia, basados en la disposición modular de tres escalas de triángulos rectángulos. Con relación a este tema, Le Corbusier escribe en su libro *Précisions* (1930):

> Considérez le *Capitole* de Michel-Ange à Rome. Première sensation cubique; puis une seconde : les deux pavillons d'aile et le centre et l'escalier. Appréciez alors qu'*une harmonie règne entre ces divers éléments*. Harmonie, c'est-à-dire parenté - une *unité*. Non pas de l'uniformité, au contraire, du contraste. Mais une unité mathématique. C'est pour cela que le *Capitole* est un chef-d'œuvre. [101]

El sistema que Miguel Ángel elige se establece a través de uno de los cánones más austeros, según términos de Le Corbusier, al cual define como el *lugar del ángulo recto*. Este juicio se basa en el grado de belleza que la obra suscita y del dominio plástico que esta expresa. Para Le Corbusier toda manifestación humana necesita una cierta dosis de interés, sobre todo en el dominio estético.[102] El interés que despierta ha de ser de orden tanto sensorial, como intelectual. Por lo tanto, la belleza de la obra se encuentra en el equilibrio de las elecciones compositivas por parte del genio creador, que van más allá de la normativa de la necesidad.

> En architecture, le quantum d'intérêt est atteint par le groupement et la proportion des pièces et des meubles ; besogne d'architecte. La beauté ? C'est un impondérable ne pouvant agir que par la présence formelle des bases primordiales : satisfaction rationnelle de l'esprit (utilité, économie) ; ensuite, cubes, sphères, cylindres, cônes, etc. (sensoriel).
>
> Puis.. . . . l'impondérable : c'est le génie, le génie inventif, le génie plastique, le génie mathématique, cette capacité de faire mesurer l'ordre, l'unité, d'organiser, selon des lois claires, toutes ces choses qui excitent et satisfont pleinement nos sens visuels.[103]

Al trasladar este mismo análisis al campo de la pintura, toman como ejemplo un pintor como Cézanne; en el texto lo definen como *« autre homme à 'tempérament'. Lieu de l'angle droit, triangle équilatéral, triangle égyptien, section d'or, etc., autant de modules régulateurs. »* [104]

¿A qué se refieren con la relación entre el hombre de temperamento y el *lugar del ángulo recto*? Bajo la afirmación anterior, aparece la imagen de un cuadro de un paisaje de Cézanne (fig. 32). Sobre esta pintura realizan un análisis a partir de los trazados reguladores, e identifican que el triángulo rectángulo es una vez más, la base de la composición.

Algunos maestros han utilizado estas herramientas de forma consciente; hay a otros en los que se presentan de forma intuitiva; sin embargo, la esencia está dentro del ser humano y su capacidad de traducir esta intuición o este

---

98 Ibid., 42.

99 « Ayant déterminé le juste encombrement du palais dans le paysage ambiant, ayant admis le principe des pavillons et du grand soubassement avec son escalier, il régla cette décision par la force du nombre :
Premier tracé : A. A. A.
Deuxième tracé : B. B. B.
Troisième tracé : C. C. C.
L'édifice est déterminé, un module le règle, l'unité l'anime. » Ver : Ibid., p. 46.

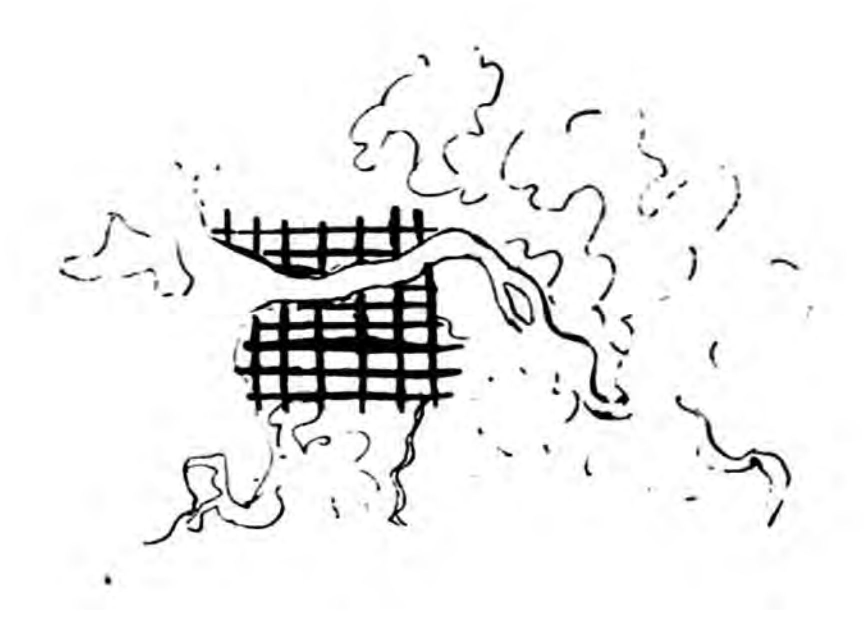
100 LE CORBUSIER, *Almanach d'architecture moderne*, 1925, op. cit., pp. 37-38.

101 LE CORBUISER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930, op. cit., p. 73.

102 LE CORBUSIER-SAUGNIER, « Des Yeux qui ne voient pas III : Les Autos », dans *L'Esprit Nouveau* No. 10, Paris 1921. Ver también: LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Éditions Crès, Collection de «L'Esprit Nouveau», Paris 1923.

103 Ibídem.

104 JEANNERET, Ch.-Edouard et OZENFANT, Amédée, « Sur La Plastique », 1920, op. cit., p. 47.



33.

33. 1924-1925, Esquema de la retícula urbana sobrepuesta y en dialogo con las formas de la naturaleza, publicada en el capítulo de « L'Esprit Nouveau en Architecture » en *Almanach d'architecture moderne.*

raciocinio a contenidos magistrales de la historia del arte y la arquitectura. En el caso de Cézanne, ese *"hombre de temperamento"* conoce sus capacidades creativas y los medios con los cuales las expresa en su obra: *el lugar del ángulo* recto se encuentra, tanto en la genialidad del personaje, como en el resultado de sus obras.

En cualquiera de los ejemplos nombrados anteriormente, la unidad plástica se encuentra en la simplicidad y la lógica sobre los medios utilizados; [105] como dicen Ozenfant y Jeanneret:

> L'art est une chose saine et ses lois sont générales.
> On n'élude pas ce qui est.
> Les grands ont pris les choses de la terre et ont construit avec.
> Il y a des éléments primaires et dérivés. Tout le monde en ressent la jubilation. Il ne peut y avoir d'œuvre plastique sans cela.
> Une esthétique, une œuvre d'art sont avant tout des systèmes.
> Un attitude n'est pas un système.
> Le génie est chose individuelle et fatale.
> Le génie s'exprime à l'aide de systèmes.
> Il n'y a pas d'œuvre d'art sans système.[106]

105 « Pourtant, depuis un siècle, ne comptent, avant certains CUBISTES, qu'INGRES, COROT, CÉZANNE, SEURAT et même cet excellent ROUSSEAU. Pourquoi ? A connaitre la vie de ces artistes comme à regarder leurs œuvres, on constate l'opiniâtre acharnement qu'ils ont apporté à réaliser le gros œuvre. Leur gros œuvre est identique comme il est identique à celui de POUSSIN. de CHARDIN ou de RAPHAEL. Il faut bien mesurer que toutes les mouvements récents basés sur l'exaltation de la sensibilité, sur la libération de l'être et son détachement des contingences, des conditions « tyranniques » du métier (composition, exécution), s'écroulent lamentablement les uns après les autres. C'est parce qu'ils avaient répudié ou ignoré la physique de l'art ». Ver: Ibid., pp. 47-48.

106 Ibid., p. 48.

3.3.2 La definición de un sistema

En la conferencia dictada en la Sorbona, el 12 de junio de 1924, para el *Groupe d'études philosophiques et scientifiques*, repetida el 10 de noviembre de 1924 en la *Ordre d l'Étoile d'Orient,* titulada *« L'Esprit Nouveau en Architecture »* y publicada en *Almanach d'Architecture Moderne*, en 1925, Le Corbusier hace referencia a un diálogo entre Sócrates y Fedro, publicado por Paul Valéry en 1921, en su libro *Eupalinos ou l'Architecte,* en el que dice:

> « Si je te disais de prendre un morceau de craie ou de charbon, dit Socrate, et de dessiner sur le mur, que dessinerais-tu ? quel serait ton geste initial ? »
> Et Phèdre de prendre un charbon, de tracer sur le mur, en répondant:
> « Il me semble que j'ai tracé une ligne de fumée ; elle va, revient, se noue, se boucle avec elle-même et me donne l 'image d'un caprice sans but, sans commencement, sans fin, sans autre signification que la liberté de mon geste dans le rayon de mon bras. » [107]

Para Le Corbusier, Paul Valery, había logrado como poeta, decir cosas sobre la arquitectura que según sus palabras, un profesional no sabría formular: *« il a senti et traduit admirablement quantité des choses très profondes et très rares que ressent l'architecte lorsqu'il crée. »* [108] Sin embargo, ante el planteamiento de este gesto inicial, Le Corbusier sorprendido, lo tilda de un "razonamiento desconcertante" y en contraposición a este argumento, se hace la misma pregunta y responde:

> On n'admettra pas sans étonnement que tel soit **le geste initial d 'un homme**. Pour moi, qui ne suis pas philosophe, qui suis simplement un être actif, il me semble que ce geste premier ne peut pas être vague, qu'à la naissance même, au moment où les yeux s'ouvrent à la lumière, surgit immédiatement une volonté : si l'on m'avait dit de tracer quelque chose sur le mur, il me semble que **j'eusse tracé une croix**, qui est **faite de quatre angle droits**, qui est une perfection portant en soi quelque chose de divin et qui est en même temps une prise de possession de mon univers, parce que, dans quatre angles droits, j'ai les deux axes, appui des coordonnées par lesquelles je peux représenter l'espace el le mesurer. [109]

Tal vez la repuesta de Fedro tiene algún sentido si se asume, bajo las ideas que predominaban después de salir de un periodo como el de finales del siglo XIX, en donde, como dice Le Corbusier, existía una *« réaction contre l'ordre, de crainte devant cette instigation violente à l'ordre qu'amenait la machine et de réaction terrible : on ne voulait pas de l'ordre ».*[110] Pero más allá del fenómeno de la máquina, el valor que reconoce en la idea de orden, no es un ideal impuesto solamente por los nuevos avances, sino al contrario, se encuentra en el retorno a los orígenes, en el volver a la esencia de la naturaleza humana, desde el acto primario de tomar posesión del espacio.[111]

El hombre actúa bajo una necesidad innata de organizar, de poner orden en contra de la naturaleza antagonista. Necesita definir sistemas acordes a él que le permitan instalarse en un mundo humano, un mundo que comprende y tienen la capacidad de manipular. Y, a partir de sus propios mecanismos y su propio lenguaje inteligible, intentar comprender la naturaleza para enfrentarse a ella.

> L'homme, dis-je, se manifeste par l'ordre (…). lutte contre la nature pour la dominer, pour classer, pour se donner ses aises, en un mot, pour s'installer dans un monde humain qui ne soit pas le milieu de la nature antagoniste, un monde à nous, d'ordre géométrique? L'homme ne travaille que sur la géométrie.[112]

En una de las imágenes que utiliza para esta conferencia y que repite en una de las páginas del Poema,[113] contrapone una retícula cartesiana del trazado de una ciudad, sobre las formas curvas de la naturaleza (fig. 33). Es una confrontación entre la línea recta y las sinuosidades de los ríos, o las formas de los arbustos que lo rodean. Para Le Corbusier el hombre, por naturaleza, actúa bajo las directrices de la línea recta, la cual es comprensible y controlable. A partir de ella, puede definir parámetros compositivos basado en la geometría. No en vano, a partir de la contraposición de las curvas sinuosas de los ríos y la comprensión de la esencia de su cauce y su dirección, define unos años más tarde, la *Ley del Meandro,* durante sus primeros viajes a Sur América.[114] Aunque se profundizará en este tema más adelante, vale la pena traerlo como ejemplo para escenificar cómo el hombre abstrae del estudio de la naturaleza, las leyes que le permitirán definir sus propias obras.

En el caso de los ríos, el agua busca siempre una dirección. Así se con-

---

107 LE CORBUSIER, *Almanach d'architecture moderne*, 1925, op. cit., pp. 26-27.

108 Ibid., p. 26.

109 Ibid., p. 27.

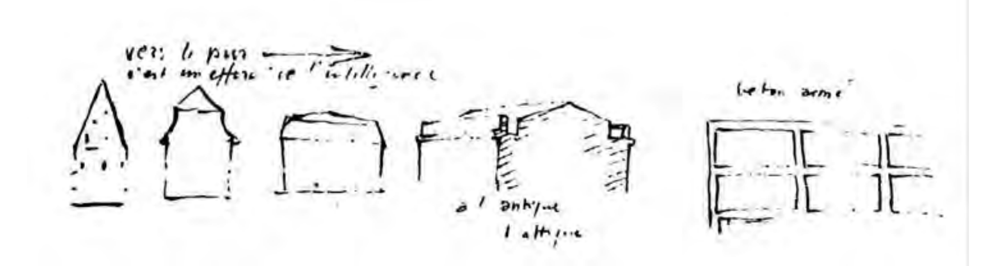
110 Ibid., p. 25.

111 Sobre el tema ver: LE CORBUSIER, « L'espace indicible », 1946, cit.

112 LE CORBUSIER, *Almanach d'architecture moderne*, 1925, op. cit., p. 26.

113 Ver : LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., p.__

114 Sobre el tema ver: LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930, op. cit., pp. 142-143.



34.

34. 1925, Esquemas presesntados en « *L'Esprit Nouveau en Architecture* », publicado en *Almanach d'Architecture Moderne.*

formen meandros, el río siempre encuentran su cauce. Es claro que la naturaleza se mueve dentro de parámetros formales, incontrolables, sin embrago sus ciclos y sus direccionamientos están claramente definidos; el papel del hombre es comprender su esencia y no lo accidental. Por esta razón, la retícula que esta imagen presenta es el espacio definido y establecido por el hombre. Él no necesita copiar la naturaleza, ella tienen su espacio y sus leyes; está en el hombre definir los límites de su obra, para protegerse de las adversidades propiciadas por ella y su esencia agreste, para no enfrentarse y competir con ella.

> (…) montre que lorsque l'homme agit et veut faire acte de volonté il devient forcément un géomètre et crée sur la géométrie. Sa présence se traduit par ceci que, dans un paysage qui est un fait de la nature, se présentant sous un aspect accidentel, le travail humain n'existe que sous la forme de droites, de verticales, d'horizontales, etc. Et c'est ainsi que se tracent les villes et que se font les maisons, sous le règne de l'angle droit. [115]

Y con estas palabras concluye esta idea:

> Le fait de reconnaître à cet angle une valeur décisive et capita le est déjà une affirmation d'ordre général très importante et déterminante en esthétique et, par conséquent, en architecture. [116]

Por lo tanto, a partir de un entramado de líneas perpendiculares, ya sea dentro de los trazados de las ciudades o las retículas estructurales de un edificio, un proyecto o la base de una pintura, todas se manifiestan bajo el reinado esencial y la estética determinante del ángulo recto. Si se traduce a la arquitectura, la retícula ortogonal se convierte en un sistema aplicable a cualquier obra, puesto que es una base determinada de forma lógica.

3.3.2.1 El sistema ortogonal

En esta misma conferencia, plantea otro concepto al que denomina como el "sistema ortogonal," a partir de la definición de la geometría como herramienta y sistema compositivo primordial a la hora de enfrentarse a la arquitectura del siglo XX. Este sistema responde a las necesidades del espíritu moderno, un espíritu nuevo que se construye sobre acontecimientos nuevos, sobre técnicas nuevas, sobre construcciones nuevas, que a través de los avances científicos,

115 LE CORBUSIER, *Almanach d'architecture moderne*, 1925, op. cit., p. 26.

116 Ibídem.

según sus palabras, han superado las contingencias de las épocas pasadas, abriendo puertas a la posibilidad de combinar técnica y estética, en un dialogo común en el que la una se complementa con la otra.

> Je voudrais essayer de montrer ce soir que l'architecture de l'époque moderne est sortie des errements, qu'elle possède la technique saine et puissante capable de supporter une esthétique que par ailleurs des injonctions profondes ont formulée, technique absolument neuve, pure et homogène, esthétique qui est la conclusion d'une époque totalement renouvelée et qui, après bien des avatars et des voies contraires, a réussi à rejoindre au profond de nous-mème les bases essentielles de notre sensibilité, les bases purement humaines de l'émotion. [117]

Y a esto adhiere:

> Et nous prendrons peut-être alors conscience que cette nouvelle architecture, ainsi conditionnée, est susceptible de grandeur et d'ajouter un chaînon neuf à la ligne des traditions qui s'enfonce dans le passé. [118]

No se trata de negar los grandes acontecimientos de la historia, ni las obras maestras que ha producido la historia de la arquitectura; se trata es de avanzar sobre ellas. Así como en el campo de las artes, el hombre necesita nuevos retos y nuevos lenguaje expresivos que reten sus capacidades intelectuales y sensitivas, y en la arquitectura sucede lo mismo. Esto también ha generado una búsqueda por satisfacer estas nuevas necesidades estéticas del espíritu del hombre moderno.

> Nous sommes en présence d'un événement neuf, d'un esprit nouveau, plus fort que tout, qui passe par-dessus toutes les habitudes et les traditions, el qui se répand sur le monde entier ; les caractères précis et unitaires de cet esprit nouveau sont aussi universels, aussi humains que possible, el pourtant, jamais le gouffre ne fut si grand qui sépare l'ancienne société de la société machiniste dans laquelle nous vivons.
>
> Notre siècle et le siècle dernier s'opposent à 400 siècles antérieurs : la machine, basée sur le calcul, lequel est issu des lois de l'univers, a dressé, face aux divagations possibles de notre esprit, le système cohérent des lois de la physique; imposant ses conséquences à notre existence et forçant notre esprit vers un certain système de pureté, elle a modifié déjà le cadre de notre vie : un fossé s'est creusé entre deux générations. [119]

117 Ibid., p. 17.

118 Ibídem.

119 Ibid., pp. 21-22.

A partir de los grandes descubrimientos de la ciencia y la definición y verificación de las leyes del universo, la nueva época ha impuesto dentro del ritmo de la vida, unas necesidades que distan de las de siglos anteriores. La precisión que brinda la máquina ha introducido la precisión en las técnicas. Esto conlleva a la necesidad de precisar los medios del arte, así como la ciencia y la industria lo han hecho. Como respuesta identifica la *ley de la geometría*, como una manifestación propia del espíritu, con la cual responder a esta necesidad. Por esta razón afirma: *« lorsque la géométrie est toute puissante, c'est que l'esprit a fait un progrès sur le temps de barbarie antérieur. »*[120]

La ley de la geometría abarca desde *« la maison jusqu'au site ».*[121] En el desarrollo de la casa y su forma, encuentra un proceso que se refina y se precisa. Para probar esto, presenta una serie de cinco esquemas prototípicos (fig.34) del avance formal de la casa desde que nace la idea hasta el Renacimiento, entendido como el periodo de mayor claridad intelectual. En ese periodo, según sus palabras *« l'horizontale toute puissante, à l'horizontale qui termine la composition à son sommet par une ligne catégorique alors que jusque-là celle-ci s'évadait par les pans obliques des toitures, des gâbles, des lucarnes, etc. »* [122]

En el texto identifica el Renacimiento como un ejemplo en el que se categorizan las directrices de la forma, se ha puesto orden y en el que se define el principio ortogonal, sobre la confusión de los sistemas compositivos anteriores.[123] Por lo tanto, ha sido una largo recorrido en busca de un "espíritu de pureza" y un espíritu lógico, que facilite la comprensión de los sistemas constructivos y compositivos para realizar trabajos de creación, determinados por sistemas claros y categóricos, aplicables desde una casa, hasta un palacio. Es *«donc l'exemple frappant d 'un esprit qui se cultive peu à peu et s'affine au point de rechercher les procédés permettant de réaliser des œuvres de pure géométrie, ou du moins des œuvres où la géométrie puisse porter tout ce qu'elle est susceptible de porter, c'est-à-dire les proportions qui sont le langage de l'architecture et qui s'expriment le plus parfaitement dans le système orthogonal. »* [124]

A lo largo de la historia los medios se desarrollan y se vuelven cada vez más precisos y poderosos.[125] Lo mismo sucede con el espíritu; este "se cultiva y

120 Ibid., p. 23.

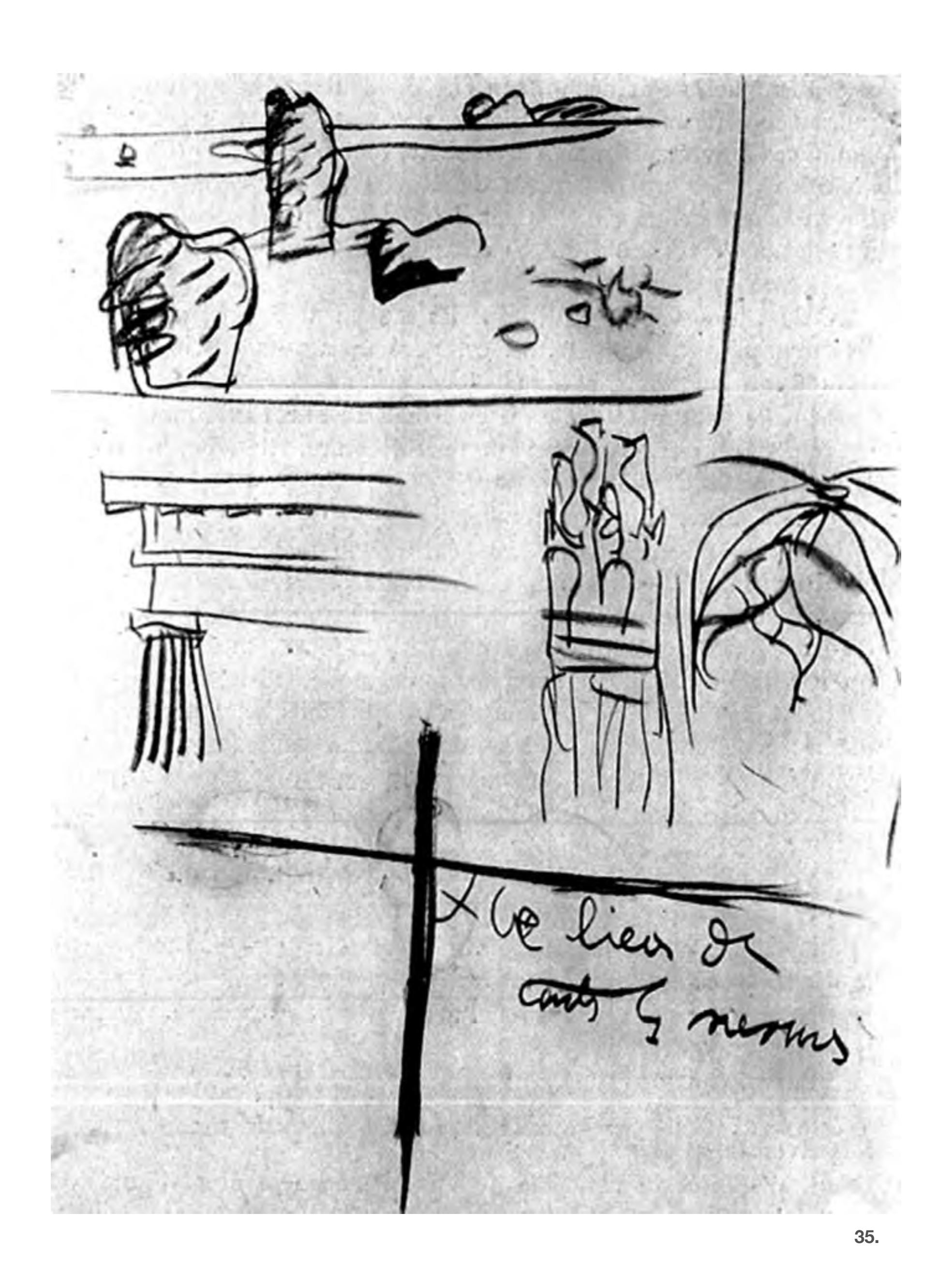
121 Ibídem.

122 Ibid., pp. 23-24

123 Sobre el orden geométrico en el renacimiento Vs Edad media ver :

124 LE CORBUSIER, *Almanach d'architecture moderne*, 1925, op. cit., p. 24.

125 Ibídem.



35.

35. 1930, Dibujo publicado en *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme,* p. 78.

afina"; sin embargo, bajo jerarquías, ya que en todas las épocas, siempre existirán algunos superiores a otros.[126] ¿Pero, qué permite llegar a esa precisión que se quiere alcanzar? ¿Cuáles son los medios que este época brinda que permite avanzar sobre el perfeccionamiento sistemático y compositivo al que llega el Renacimiento?

Se ha definido que el Renacimiento alcanza la categorización del sistema ortogonal, a través de la definición del trabajo bajo las directrices de la geometría pura. En el siglo XX, los nuevos avances logrados a través de la industria y la técnica, generan un material que permite, "a pasos agigantados", avanzar sobre los sistemas planteados en épocas pasadas. Este material responde a los ideales del sistema ortogonal y a las necesidades de la técnica. Este es el hormigón armado.

> Or, aujourd'hui, nous disposons des moyens de poursuivre magnifiquement cette ascension vers la géométrie, grâce à l'invention du ciment armé qui nous apporte le mécanisme orthogonal le plus pur ; nous sommes en possession d'un moyen orthogonal qu'aucune époque n'a jamais possédé, d'un moyen qui nous permettra d'user de la géométrie comme de l'élément capital de l'architecture.[127]

Geometría y hormigón armado combinan la perfecta fusión entre las posibilidades de la técnica y las que puede alcanzar la genialidad del espíritu creador.

> (…) nous sommes détenteurs d'un moyen qui nous donne l'orthogonal et la géométrie pure et nous devons souligner cet acquit avec enthousiasme, car il nous permettra d'envisager des œuvres de haute architecture. Cet esprit de géométrie est certainement la chose la plus précieuse qui puisse nous intéresser actuellement. Or, dans le moment actuel de l'évolution, la reconnaissance de ce principe est un événement assez neuf.[128]

Aunque el hormigón armado ya existe desde años atrás, la verdadera explotación de este medio se da en el momento en que es asequible a todos y los alcances pueden ponerse a prueba bajo unas directrices claras: la identificación de su base constructiva, dentro del sistema ortogonal. Como afirma Le Corbusier, en su aspecto esencial *« il est donc fait pour nous séduire puisqu'il contient un principe fondamental de notre joie esthétique »*.[129] ¿Pero, dónde se

---

126 Ibídem.

127 Ibídem.

128 Ibídem.

129 Ibid., p. 28.

encuentra el espíritu de belleza en la nueva arquitectura que permita activar esté goce estético?

Hasta el momento se han planteado la fusión entre las posibilidades de la técnica y la genialidad de los sistemas compositivos, como lo es la geometría. Sin embrago, también hay que mirar *quién* resuelve el problema de la obra. En este contexto, se encuentran dos figuras que responden a cada una de las finalidades. Por un lado, está la figura del *ingeniero*, a quien le conciernen las finalidades prácticas y técnicas de la obra; y por el otro lado, el *arquitecto*, quien se debe encargar del "orden reinante que será el soporte del espíritu de belleza".[130]

El trabajo del arquitecto es comprender los alcances técnicos de los medios que su tiempo le proporciona y bajo su genialidad compositiva, generar obras que trasciendan por encima de las contingencias de la técnica, para que pasen a un nivel superior: conmover el espíritu. Como dice le Corbusier:

> L'architecture est un acte de volonté consciente.
> Architecturer, « c'est mettre en ordre ».
> Mettre en ordre quoi? des fonctions et des objets. Occuper l 'espace avec des édifices et avec des routes. Créer des vases pour abriter des hommes et créer des communications utiles pour s'y rendre. Agir sur nos esprits par l 'habileté des solutions, sur nos sens par les formes proposées à nos yeux et par les distances imposées à notre marche. Émouvoir par le jeu des perceptions auxquelles nous sommes sensibles, et auxquelles nous ne pouvons pas nous soustraire. Espaces, distances et formes, espaces intérieurs et formes intérieures, cheminement intérieur et formes extérieures, et espaces extérieurs - quantités, poids, distances, atmosphère, c'est avec cela que nous agissons. Tels sont les événements en cause. [131]

130 Ibid., p.25

131 LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930, op. cit., pp. 70-71.

3.3.3 El lugar de todas las proporciones

En la tercera conferencia dictada en Sur América, el martes 8 de octubre de 1929, a la que titula *« Architecture en tout Urbanisme en tout »*, Le Corbusier define y desarrolla otro concepto más, al que denomina *« lieu de toutes les mesures »*.[132] Este concepto proviene del reconocimiento de las manifestaciones propias de la naturaleza en las que la línea horizontal entrecruzada con una línea vertical se encuentra en la esencia de la existencia de los objetos sobre la tierra. En ese punto de cruce natural, se conforma el ángulo recto, como una manifestación de la naturaleza.

La imagen de un menhir sobre la sinuosidad de la playa por la que caminaba en uno de sus viajes por Bretaña (fig. 35), revela ante sus ojos tal manifestación. La comprensión esencial del plano horizontal determinado por el horizonte del océano, el cual determina visualmente la división natural entre el cielo y el océano, es entrecruzado por la posición vertical de aquel menhir que hizo explícita la condición del uno y el otro. La horizontalidad de aquella línea evidencia la verticalidad del objeto y viceversa. A esta experiencia sublime, determinada por la consolidación natural del ángulo recto, la denomina *el lugar de todas las proporciones* y la explica con las siguientes palabras:

> Je voudrais vous conduire à ressentir une chose sublime, par laquelle l'homme, au cours des apogées, a ·manifesté sa maîtrise; je l'appelle« le lieu de ioules les mesures».[133]

Y presenta una ejemplificación del tema desde su experiencia personal, para hacerlo explícito:

> Je suis en Bretagne; cette ligne pure est la limite de l'océan sur le ciel; un vaste plan horizontal s'étend vers moi. J'apprécie comme une volupté ce magistral repos. Voici quelques rochers à droite. La sinuosité des plages de sable me ravit comme une très douce modulation sur le plan horizontal. Je marchais. Subitement je me suis arrêté. Entre l'horizon et mes yeux, un événement sensationnel s'est produit: une roche verticale, une pierre de granit est là debout, comme un menhir; sa verticale fait avec l'horizon de la mer un angle droit. Cristallisation, fixation du site. Ici est un .lieu où l 'homme s'arrête, parce qu'il y a symphonie totale, magnificence de rapports, noblesse. Le vertical fixe le sens de l'horizontal. L'un

132 Ver: Ibid., p. 76. Este término se ha traducido en la versión en castellano como: "el lugar de todas las proporciones".

133 Ibídem.



36.



37.



38.

36. 1920-1921, Fotografía del Partenón presentada en el artículo « *Architecture III. Pure création de l'esprit* », publicado en el No. 16 de *L'Esprit Nouveau y* en *Vers une Architecture* (1923).
37. 1920-1921, Fotografía del Partenón presentada en el artículo « *Architecture III. Pure création de l'esprit » y* en *Vers une Architecture* (1923).

38. 1920-1921, Fotografía del Partenón presentada en el artículo « *Architecture III. Pure création de l'esprit » y* en *Vers une Architecture* (1923).

vit à cause de l 'autre. Voilà des puissances de synthèse. [134]

La naturaleza se manifiesta, el hombre identifica la condición y abstrae el signo. La naturaleza verifica su propia condición compositiva y perfecta de equilibrio entre opuestos; sin embargo, es el hombre quien lo comprende y lo traduce de forma abstracta a su lenguaje inteligible. Ante esta experiencia Le Corbusier escribe:

> Je réfléchis. Pourquoi suis-je pareillement commotionné? Pourquoi cette émotion s'est-elle en d'autres circonstances et sous d 'autres formes produites clans ma vie?[135]

Una vez ejemplifica esta emoción a la que determina como sublime, explícita en las formas de la naturaleza, luego la traduce a un modelo arquitectural y su relación con el entorno:

> J'évoque le Parthénon, son entablement sublime qui est une puissance écrasante. Je pense, par contraste, par comparaison, à ces œuvres pleines de sensibilité, mais comme avortées, non abouties : la Tour de Beurre de Rouen, les voûtes flamboyantes où tant de génie « amenuisé » s'est dépensé sans atteindre à l'éclat, à l'éclat ·des trompes d'airain du Parthénon sur l'Acropole.
>
> Alors je dessine par deux traits seulement ce « lieu de toutes les mesures », et je dis, ayant comparé dans mon esprit nombre des œuvres humaines, je dis : « Voici, cela suffit. »
>
> Quelle pauvreté, quelle misère, quelles limites sublimes ! Tout est là-dedans, clef des poèmes de l'architecture. Étendue, hauteur. Et c'est suffisant.
>
> Ai-je su me faire comprendre?
>
> Étendue, hauteur ! Me voici parti à la recherche de vérités architecturales plus vastes. Je perçois que l'œuvre que nous élevons n'est ni seule, ni isolée ; que l'atmosphère alentour en constitue d'autres parois, d'autres sols, d'autres plafonds, que l'harmonie qui m'a arrêté net devant le rocher de Bretagne, existe, peut exister partout ailleurs, toujours. L'œuvre n'est plus faite seulement d'elle-même : le dehors-existe. Le dehors m'enferme dans son tout qui est comme une chambre. L'harmonie prend ses sources au loin, partout, en tout.[136]

Según estas afirmaciones, el *lugar de todas las proporciones* está determinado en el punto de encuentro entre la arquitectura y la geografía. Aquel lugar en el que la obra evidencia el paisaje y el paisaje evidencia la obra: los dos elementos entran en composición, en una concordancia perfecta.[137] Esta concordancia de elementos, en el que el uno evidencia el otro, lo encuentra primero en los elementos propios de la naturaleza y luego en el efecto que causa la obra creada por el hombre, en este caso la arquitectura, sobre el medio natural en el que es construida; como lo plantea en su artículo de *« L'espace indicible »* (1946) :

> La fleur, la plante, l'arbre, la montagne son debout, vivant dans un milieu. S'ils attirent un jour l'attention par une attitude véritablement rassurante et souveraine, c'est qu'ils apparaissent détachés dans leur contenu mais provoquant des résonances tout autour. Nous arrêtons, sensibles à tant de liaison naturelle ; et nous regardons, émus par tant de concordance orchestrant tant d'espace ; et nous mesurons alors ce que nous regardons irradie.
>
> L'architecture, la sculpture et la peinture sont spécifiquement dépendants de l'espace, attachées à la nécessité de gérer l'espace, chacune par des moyens appropriés. Ce qui sera dit ici d'essentiel, c'est que la clef de l'émotion esthétique est une fonction spatiale.
>
> *Action de l'œuvre* (architecture, statue ou peinture) sur l'alentour : des ondes, des cris ou clameurs (le Parthénon sur l'Acropole d'Athènes), des traits jaillissant comme par un rayonnement, comme actionnés par un explosif ; le site proche ou lointain en est secoué, affecté, dominé ou caressé. Réaction du milieu : les murs de la pièce, ses dimensions, la place avec les poids divers de ses façades, les étendues ou les pentes du paysage et jusqu'aux horizons nus de la plaine ou ceux crispés des montagnes, saillies, ses densités dures ou floues, ses violences ou ses douceurs. Un phénomène de concordance se présente, exacte comme une mathématique –véritable manifestation d'acoustique plastique ; il sera permis ainsi d'en appeler à l'un des ordres de phénomènes les plus subtils, porteur de joie (la musique) ou d'oppression (le tintamarre).[138]

Aquel punto de encuentro y concordancia perfecta consolida el lugar de la *emoción arquitectónica*, *el lugar de todas las proporciones* y *el lugar del ángulo recto*. Para Le Corbusier el gran *Maestro* de estas determinantes y como lección de la historia, es la obra maestra por excelencia para él: el Partenón.

---

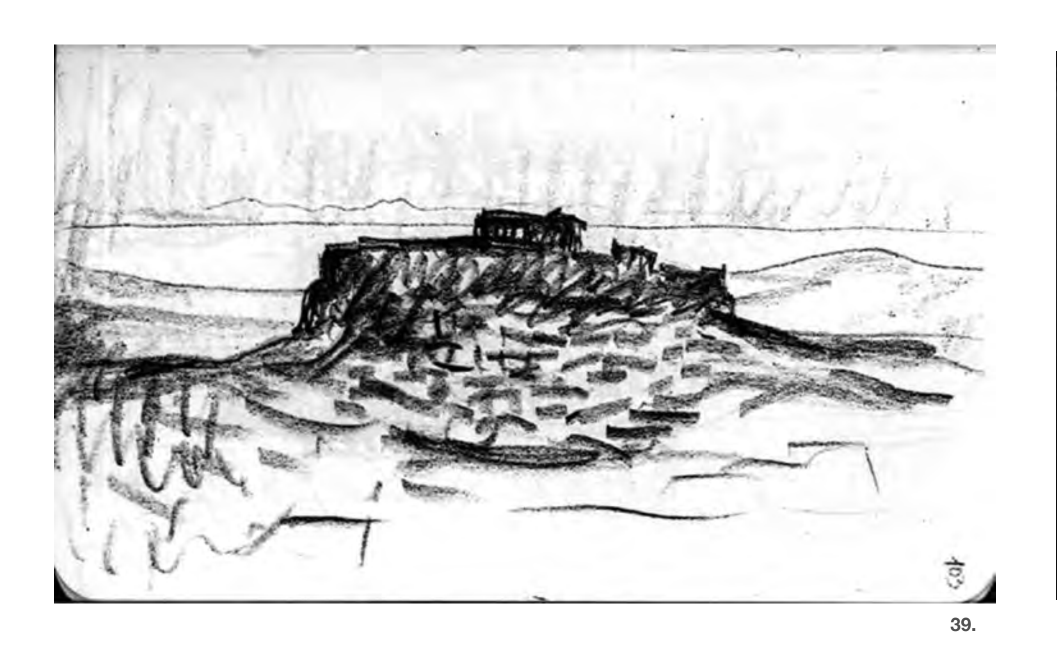
134 Ibídem.

135 Ibídem.

136 Ibid., p. 78.

137 Sobre el tema ver la antología de textos sobre la arquitectura Griega, publicados en: PATETTA, Luciano ed, *Historia de la arquitectura: Antología crítica*, Celeste ediciones, traducido por Jorge Sainz Aviva, Madrid 1997. Ver principalmente el texto de Siegfried Giedion sobre las "Tres concpeciones arquitectónicas del espacio".

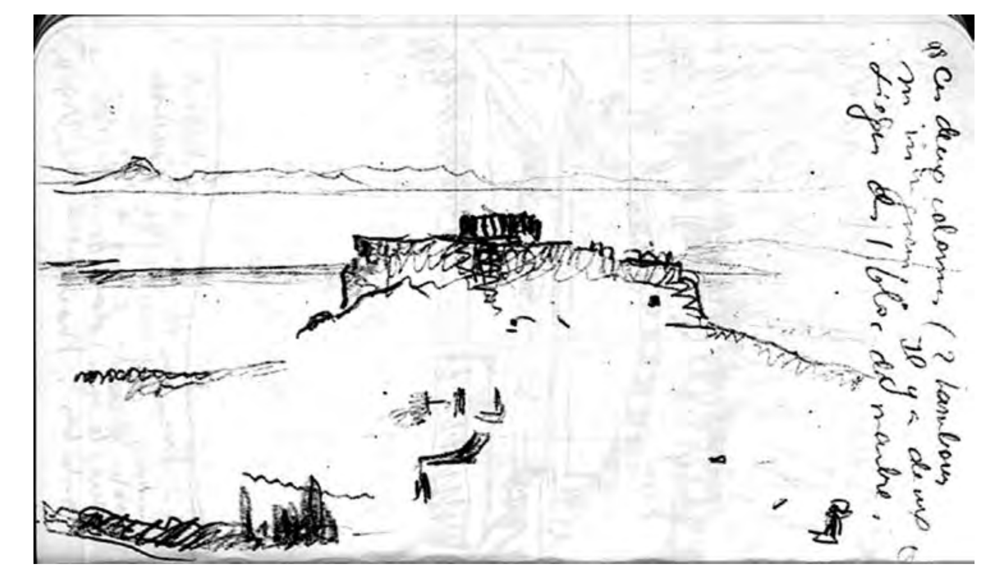
138 LE CORBUSIER, « L'espace indicible », 1946, op. cit., p. 9.



39.



40.



41.

39. 1911, Dibujo del Partenòn en *Carnet 3 Voyage d'Orient*, p. 102.

40. 1911, Dibujo del Partenòn en *Carnet 3 Voyage d'Orient*, p. 104

41. 1911, Dibujo del Partenòn en *Carnet 3 Voyage d'Orient*, p.98

3.3.4 La lección de Partenón: síntesis del lugar del ángulo recto y del lugar de todas las proporciones

Bajo una fotografía del Partenón, presentada en el artículo « *Architecture III. Pure création de l'esprit* », publicado en el No. 16 de *L'Esprit Nouveau* (1920-1921) y luego en su libro *Vers une Architecture* (1923), Le Corbusier escribe:

> PARTHÉNON - On a dressé sur l'Acropole des temples qui sont seule pensée et qui ont ramassé autour d'eux le paysage désolé et l'ont assujetti à la composition. Alors de tous les bords de l'horizon la pensée est unique. C'est pour cela qu'il n'existe pas d'autres œuvres de l'architecture qui aient cette grandeur.[139]

Cuando llega a la Acrópolis, en su viaje de oriente realizado en 1911, se presenta ante él, la realidad manifiesta del impacto emotivo que una obra arquitectónica puede generar en el ser humano. En sus palabras sobre el encuentro con una obra como el Partenón, se entremezclan una serie de emociones y reflexiones con respecto a la relación de esta potente obra con el lugar; sobre el papel que juega el Templo con relación a su entorno y su fuerte presencia ante el paisaje y el individuo. Este encuentro se convierte a lo largo de su vida, en el punto de partida y de referencia para definir, lo que él denominará años más adelante, *una máquina de producir emociones;* y será el ejemplo más claro para definir los conceptos de *pura emoción poética* y el *lugar de todas las proporciones*.[140]

Sobre su primer contacto con el Partenón, mientras se acercan por barco hacia la Acrópolis, escribe:

> En el eje del puerto, muy a lo lejos, en la falda de los montes formando un arco, se muestra extrañamente un peñasco, plano en la cumbre y flanqueado a la derecha por un cubo amarillo. ¡El Partenón y la Acrópolis! … Pero no podemos creerlo; ni siquiera nos lo imaginamos, no nos detenemos. Estamos desorientados; el barco no penetra en el puerto, continúa su marcha. [141]

Una vez llegan a puerto, antes de subir al templo duda; no quería hacerlo y comenta en sus memorias:

> Una fiebre sacudía mi corazón. Habíamos llegado a Atenas a las once de la mañana, pero yo inventaba mil pretextos para no subir "ahí arriba" inmediatamente. Finalmente le expliqué a mi buen amigo Auguste que no subiría con él. Que una ansiedad me oprimía, que estaba en una excitación extrema y que tuviera a bien dejarme solo.[142]

Jeanneret, llega al lugar donde la *historia* le muestra la prueba de la perfección que puede alcanzar una obra creada por el hombre, así como su permanencia y validez con el paso del tiempo.

> Efectivamente, sé confirmó la rectitud de los templos, adustez de su impecable estructura. El espíritu fuerte triunfa. (…) El entablamento, de una cruel rigidez, aplasta y aterroriza. El sentimiento de una fatalidad extrahumana sobrecoge. El Partenón, máquina terrible, tritura y domina; a cuatro horas de marcha y a una de la chalupa, desde tan lejos, entroniza su cubo, frente al mar (…) Y he deseado, después de semanas de aplastamiento en este lugar brutal, que una tempestad viniera a ahogar en sus aguas y remolinos el bronce áspero de los templos.[143]

Y, un poco más adelante, dice en sus memorias:

> (…) Allí, no se sabe nada del presente, se está en el pasado, lo trágico y la alegría exultante se tocan. Te sacude por entero porque el aislamiento es completo… Eso ocurre sobre la Acrópolis, sobre los peldaños del Partenón. Se ven realidades de otros tiempos y más allá el mar. Tengo veinte años y no puedo responder…[144]

El Partenón es orden, armonía, perfecta geometría, belleza: una obra de arte, un templo, una forma de pensamiento: un gran CUBO; forma perfecta, universal, FORMA PURA. Le Corbusier define el templo como un cubo que se alza imponente sobre ese gran paisaje, sobre ese gran peñasco que lo resalta, como una máquina poderosa que se impone ante el medio que lo rodea (figs. 39-41), y así lo representa en sus dibujos de viaje. Reconoce el Partenón como una máquina generadora de pensamiento, poder y emoción.

> Con la violencia del combate, su gigantesca aparición me pasmó. El peris-

---

139 LE CORBUSIER- SAUGNIER, « Architecture III. Pure création de l'esprit », dans *L'Esprit Nouveau*, No. 16, Paris 1920-21, p. 1904. Ver también: LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Éditions Crès, Collection de «L'Esprit Nouveau», Paris 1923.

140 Sobre el tema ver : Ibid., pp. 1903-1918.

141 JEANNERET, Charles-Edouard (LE CORBUSIER), *El viaje de Oriente*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia 1984, p. 172 (1965).

142 Ibid., p. 174.

143 Ibid., p. 170.

144 Ibid., p. 187.

tilo de la colina sagrada franqueado, y único y cuadrado, del único trazo de sus bronceados fustes, el Partenón alzaba el entablamento, esa frente de piedra. (…) Nada existía más que el templo y el cielo y la zona de las losas atormentadas por siglos de depredaciones.[145]

Su fuerza plástica organiza el paisaje y lo somete a composición. La potencia de esta creación humana es la representación de un sistema de pensamiento y de una gran época, sintetizados en una obra arquitectónica; sin embargo, esta obra no actúa sola; tienen un entorno que hace parte de su potencia.

El Partenón que echa hacia lo lejos su arquitrabe horizontal y opone a este paisaje concentrado, su frente como escudo.[146]

El paisaje engrandece el gran cubo, participa de él potenciándolo. Esta gran obra de creación humana actúa como una gran máquina que consolida un diálogo directo con la naturaleza que lo rodea.

Les maisons voisines, la montagne lointaine ou proche, l'horizon bas ou haut, sont des masses formidables qui agissent avec la puissance de leur cube. Le cube d'aspect et le cube réel sont instantanément jaugés, pressentis par l'intelligence. (…) Puis vient la sensation densité : un pierrier, un arbre, une colline sont moins forts, de densité plus faible qu'un agencement géométrique de formes. Le marbre est plus dense à l'œil et à l'esprit que du bois et ainsi de suite. Hiérarchie toujours.

En résumé, dans les spectacles architecturaux, les éléments du site interviennent en vertu de leur cube, de leur densité, de la qualité de leur matière, porteurs de sensations bien définies et bien différentes (bois, marbre, arbre, gazon, horizons bleus, mer proche ou lointaine, ciel) . Les éléments du site se dressent comme des murs affublés en puissance de leur coefficient « cube »,stratification, matière, etc .. . , comme les murs d'une salle. Murs et lumière, ombre ou lumière, triste, gai ou serein, etc. Il faut composer avec ces éléments.[147]

La razón de ser de la gran roca de la Acrópolis, y el horizonte marcado por el mar, entran en composición con la arquitectura. El templo eleva la roca y la completa. Genera la conciencia de la horizontal por contraste con su ubicación como una fuerza vertical. La lección de la historia y el trabajo con la naturaleza están sintetizados en esta obra de la arquitectura clásica.

145 Ibid., p. 175.

146 Ibid., p. 178.

147 LE CORBUSIER- SAUGNIER, « Architecture II. L'Illusion des Plans », 1921, cit.

La Acrópolis - esa roca -, surge en solitario en el corazón de un marco cerrado. La Acrópolis cuya cima llana lleva los templos, cautiva el interés, como la perla en su valva. (…) Los templos son la razón de este paisaje.[148]

(…) El espíritu despierto se sumerge aturdido, en una lejanía que no es necesario reconstruir. Ya que también sería hermoso, que independientemente de la realidad –esos templos, este mar, esos montes, toda esta piedra y esta agua -, fuesen aunque sólo por una hora, el sueño intrépido de un cerebro creador ¡Extraordinario![149]

El precipicio de la colina y la sobre elevación del templo por encima de las losas de los Propileos, apartan de la percepción cualquier vestigio de una vida moderna, y, de una vez, dos mil años son abolidos, una áspera poesía sobrecoge; la cabeza hundida en un hueco de la mano, caído sobre uno de los peldaños del templo, sufres la sacudida brutal y te mantienes vibrantes.[150]

3.3.4.1 El Partenón: *« une machine à émouvoir »*

En las memorias sobre el viaje define la experiencia de aquel joven que viaja por primera vez a encontrarse con esta obra maestra, con conciencia de su valor, pero aún sin definir qué hacer con esta información. Años más tarde, asienta esta experiencia sobrecogedora y esa lección de la historia y la traduce en la formulación de varios conceptos que se convertirán en la base fundamental de su arquitectura y de su búsqueda. Uno de ellos, es un concepto que para él es aplicable a las grandes obras maestras de la arquitectura y así mismo, debe poder ser aplicable a toda la arquitectura: una verdadera obra arquitectónica debe ser una *máquina de producir emociones*. Le Corbusier encuentra el modelo perfecto de este concepto en el Partenón. Bajo otra fotografía del Partenón, en su artículo *« Architecture III. Pure création de l'esprit »* (1920-1921) y también publicada *Vers une Architecture* (1923), lo define como una *máquina de emocionar* con las siguientes palabras:

PARTHÉNON, -Voici la machine à émouvoir. Nous entrons dans l'implacable de la mécanique. Il n'est pas de symboles attachés à ces formes ; ces formes provoquent des sensations catégoriques ; plus besoin d'une clé pou comprendre.

148 JEANNERET, Charles-Edouard (LE CORBUSIER), *El viaje de Oriente*, 1984, op. cit., p. 177.

149 Ibid., p. 177.

150 Ibid., p. 176.

Du brutal, de l'intense, du plus doux, du très fin, du très fort. Et qui a trouvé la composition de ces éléments ? Un inventeur génial. Ces cailloux étaient inertes dans les carrières du Pentélique, informes. Pour les grouper ainsi, il ne fallait pas être ingénieur ; il fallait être un sculpteur. [151]

La verdadera arquitectura no es solo un problema de cálculo; hay otros factores que junto al número establecen la unidad. El genio creador establece la relación de la obra en perfecto acuerdo con la naturaleza y el universo. El uno no copia al otro: es el equilibrio entre el papel de la naturaleza y la obra creada por el hombre. El ángulo recto se conforma en el punto de encuentro entre estos dos factores. Es el lugar donde se alinean todos los elementos: aquellos provenientes de la naturaleza y aquellos determinados por la razón humana. En este caso, el concepto de máquina proviene de la razón, creación absolutamente humana, lógica, basada en el cálculo: es el ensamble perfecto de las partes sin que falte o sobre ninguna de las piezas que la componen. Pero la arquitectura no es solo el perfecto ensamblaje de las piezas determinadas por la razón; la arquitectura también es plástica, y esta produce *emoción poética*: es decir, una emoción categórica.

L'architecture, c'est quand il y a émotion poétique. L'architecture est chose de plastique. La plastique, c'est ce qu'on voit et ce qu'on mesure par les yeux.

¿Cómo se logra? A partir de: « *nettement formuler, animer d'une unité l'œuvre, lui donner une attitude fondamentale, un caractère : pure création de l'esprit.* » [152]

Según todos estos principios identificados al inicio de su carrera y determinados como conceptos categóricos, la pregunta que surge es: ¿qué tiene que ver esto con el *Poema del Ángulo Recto* de 1955? ¿Cuál es el vínculo entre estos principios establecidos en sus inicios, con una obra que pertenece más al final de su carrera?

La respuesta a estos interrogantes se encuentran precisamente en una obra síntesis como el Poema. El Poema recoge la síntesis de estos principios y establece el cómo llegar a crear esta « *machine à émouvoir* ». Introducirse en el Poema y en la reconstrucción del proceso de creación, permitirá identificar cómo, Le Corbusier formuló una serie de principios y estableció una serie de conceptos, que fueron profundizados, estudiados y puestos a prueba en sus proyectos, teorías y su obra plástica durante las décadas siguientes, para luego ser puntualizados y sintetizados en una forma única, en una obra como el Poema.

El proceso de estudio del Poema demostrará el vínculo entre las ideas planteadas en sus primeros textos y los principios que deben determinar el acto creativo para producir obras que generen emociones categóricas, por encima de un problema puramente racional; es decir, obras que por su unidad puedan ser determinadas como puras *máquinas de producir emoción*: una *emoción poética.*

151 LE CORBUSIER- SAUGNIER, « Architecture III. Pure création de l'esprit », 1920-21, cit.

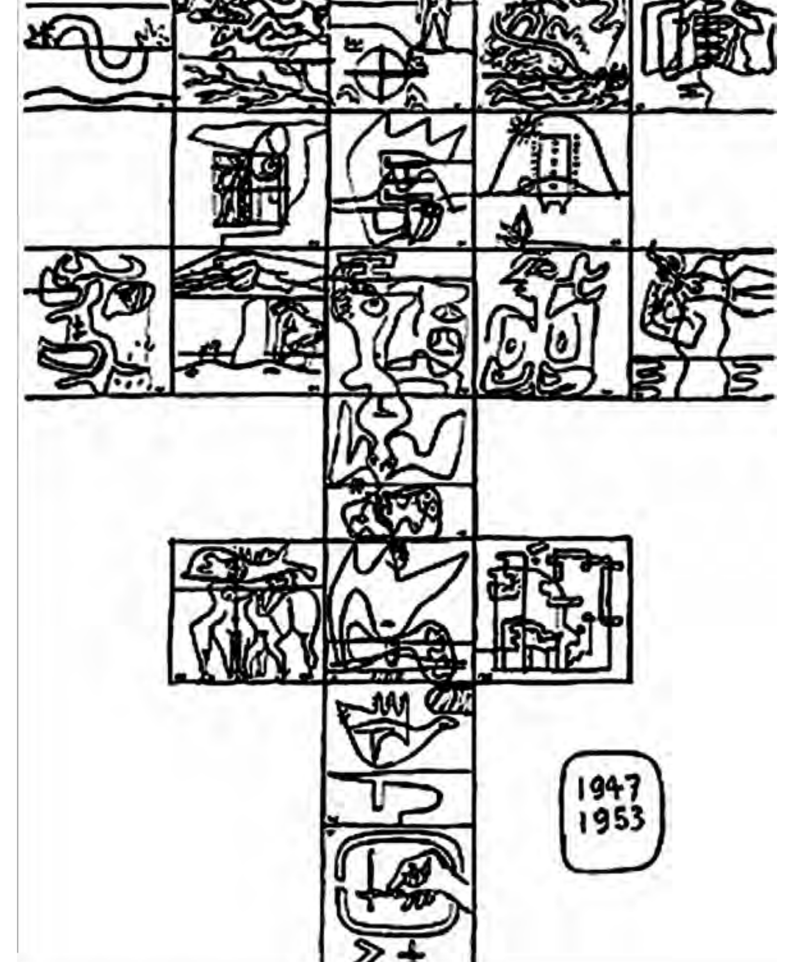
152 Ibídem.

Parte II

4. Reconstrucción del proceso de realización del *Poema del Ángulo Recto*

1.

2.



3.

1. Tabla de presentación, *Le Poème de l'angle droit*, p. 08.

2. Reconstrucción del iconostasio a partir de las litografías a color.

3. Iconostasio, *Le Poème de l'angle droit*, p. 155.

4.1 Puntos de partida para la reconstrucción del proceso

What could you not find contained in a canvas if you could obtain the painter's confession? But the canvas goes out alone, making or not making its way, bearing its message.

There is a world in a painting or a building, as there is also in a work of city planning. Seek, and you shall find.

Look into the depths of the work and ask yourself questions. There are illuminations and scenes; there are ours of fullness, agonies, radiant or menacing skies, houses and mountains, seas and lagoons, suns and moons. And there are besides all the cries of the subconscious, sensual or chaste, and everything that you can imagine…

Le Corbusier, *New World of Space, 1948.*

La reconstrucción del proceso de redacción y diseño del Poema puede ser comprendido como un acto de estructuración y compilación de principios cuidadosamente seleccionados y precisados a lo largo una vida de investigación, para ser configurados como instrumentos de trabajo. No en vano, esto constituye el fundamento integral de la vida y obra de Le Corbusier.

Enfrentarse a los dibujos y los textos preparatorios para el Poema permite identificar y testificar las reflexiones de una vida dedicada a la búsqueda de verdades prácticas y a la vez trascendentales, tanto en la obra de arte, como en la arquitectura. Estas búsqueda le permite crear y desarrollar un lenguaje, por un lado iconográfico y simbólico y por otro, aplicable y transmisible. Le Corbusier define la utilidad y la trascendencia sobre la identificación de estas verdades al ser utilizadas y aplicadas a la hora de enfrentarse a la creación de una obra.

En el periodo en que trabaja en el Poema, su investigación se enfoca en la idea de sintetizar conceptos y oficios, en pos de presentar su obra en general como una unidad. El proceso de elaboración del Poema demuestra esta búsqueda y sus reflexiones, desde en una ámbito paralelo. En primera instancia, un libro de litografías *–un livre d'artiste o de peintre-* se comprendería como ajeno a las teorías del urbanismo o la arquitectura; sin embargo, el sentido de *Unidad* en su obra hace que la totalidad sea comprendida como una sola reflexión y una sola búsqueda sin importar desde qué oficio se investigue y se desarrolle. Para comprender dichas afirmaciones, esta investigación radica en comprender la importancia del proceso de realización y no simplemente como un punto de llegada. La idea es demostrar que, aunque es una obra síntesis, no es una sencilla recopilación del pasado; por el contrario, es un punto de partida para aquellas obras por venir. El Poema y su proceso están enfocados en un fin preciso: hacer transmisible la experiencia, no como una historia momificada, sino como una herramienta útil sobre la cual avanzar.

4.1.1 Recopilación y clasificación de la documentación

En el inicio de la carta-circular que redacta para ser enviada a los posibles suscriptores del Poema, presenta una fecha de inicio del proyecto, cuando dice:

> Tériade, le créateur et Directeur des Editions Verve à Paris, m'a demandé en 1947 de faire pour lui un livre dans la série des «grands livres manuscrits et illustrés par les artistes», tels que « DIVERTISSEMENTS » de Rouault, « JAZZ » de Matisse, « LE CIRQUE » de Léger. [1]

Está fecha introduce un punto de partida en la búsqueda y recolección de documentación. Sin embargo, con relación a los dibujos preparatorios, el primer esquema sobre la redacción y estructuración del libro, data de 1948. En el proceso de análisis de la reconstrucción, este año es el punto de inicio, ya que dentro de la documentación recogida en la Fondation Le Corbusier, los carnets y las investigaciones de otros autores, no se conoce otra referencia sobre la existencia de un esquema anterior.

La mayor parte de los dibujos preparatorios son realizados durante el periodo que consta entre 1948 y 1953.[2] La mayoría están compilados en sus carnets de viaje titulados *Nivola I* y *Nivola II,*[3] los cuales se encuentran en los archivos de la Fondation Le Corbusier en París. Algunos otros se encuentran en distintos carnets de viaje, la mayoría publicados dentro de la colección de los cuatro tomos de Electa,[4] como por ejemplo los de sus viajes a la India y América.

Otra parte importante de la documentación para la reconstrucción del proceso se encuentra también en los archivos de la Fondation Le Corbusier; documentos de trabajo que no hacen parte de los carnets de viaje.[5] Algunos de ellos ya han sido exhibidos en exposiciones dedicadas al Poema, como la realizada por el Círculo de Bellas artes de Madrid en el 2006, de la cual se publica el catálogo titulado *Le Corbusier y la Síntesis de las artes: Poema del Ángulo Recto.*[6] Este contiene una importante parte de estos documentos más no la totalidad. Otros, han sido publicados en el libro *Porte Email* de Mogens Krustrup,[7] los cuales provienen, igualmente, de algunas imágenes de los carnets *Nivola* o de los de la Fondation. Publicaciones como estas han contribuido en la utilización de algunas imágenes a color para esta tesis, sin embargo, todos los documentos serán referidos bajo la nomenclatura y la catalogación de la Fondation Le Corbusier.

La construcción del Poema es el ensamblaje de dos componentes, como dice Le Corbusier: *« par le verbe et par l'image »*, estructurados a partir de una *« Table graphique des matières »*, como la denomina en el dossier publicitario sobre el Poema.[8] Después de recolectar y estudiar la documentación preparatoria para la reconstrucción del proceso de redacción y diseño, está puede ser clasificada en tres grupos generales, con relación a los componentes del Poema. Los grupos son:

A. Las tablas gráficas

B. Los textos preparatorios

C. Los dibujos complementarios que acompañan los textos dentro de la obra.

En los dibujos preparatorios, se encuentran nueve esquemas de *tablas gráficas*. Sobre los *textos*, se encuentra el primer borrador de las ideas en uno de los nueve esquemas de las tablas gráficas y los siguientes son documentos independientes en los que empieza a precisar y estructurar los textos en un sentido poético. El trabajo de precisión de los textos es paralelo al de las tablas gráficas. Y en el tercer grupo, el de *dibujos complementarios*, la mayoría se encuentra en las páginas de los carnets *Nivola I* y *II*, en documentos de los archivos de la Fondation Le Corbusier y en algunos otros carnets de viaje. Estos dibujos no cuentan con un orden específico dentro de la documentación preparatoria; por el contrario, hay casos en los que en una sola página de un carnet,

---

1 FLC F2-20 299-300.

2 Algunos de lo s lugares que visita durante este periodo son: Los Estados Unidos, Sur América, la India, Italia, entre otros más. Sobre el tema, ver Los carnets de viaje de este periodo y los proyectos que desarrolla paralelamente. Sobre los carnets ver: Electa, y sobre los proyectos ver: LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, cit. ; LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1952-57*, Vol. 6, Boesiger aux Editions Girsberger, Zurich 1958.

3 Los carnets *Nivola* están referenciados en la Fondation Le Corbusier bajo la siguiente nomenclatura: FLC W1-8 y W1-9.

4 LE CORBUSIER, *Le Corbusier: Carnets*, Vols. 1-4, Electa y Fondation Le Corbusier, Milán 1981.

5 AA.VV, *Le Corbusier y la Síntesis de las artes: Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.

6 Ibídem.

7 KRUSTRUP, Mogens, *Porte Email*, Arkitektens Forlag, Copenhague 1991.

8 FLC F2-20 287. Este documento ha sido analizado en el primer capítulo de esta tesis.

pueden haber tres o cuatro; en otros casos se encuentran entremezclados con otros temas en los que se encuentra trabajando paralelamente. Sin embargo, como se puede ver en los dibujos presentadosl al final del capítulo 2 (figs 68-69), hay un momento donde realiza una especie de maqueta general, en la que analiza cómo estos dibujos se van a entremezclar con los textos y cómo quedarán estructuradas las páginas.

4.1.2 Método de análisis

En el texto de presentación del Poema que publica en 1953, el Volumen 5 de la *Œuvre Complète 1946-52*, afirma que el proceso de redacción del Poema, es análogo al proceso de diseño de una obra arquitectónica, específicamente a sus proyectos de casas. Para él, no difiere el acto de enfrentarse a una hoja en blanco para desarrollar un proyecto arquitectónico, que la de realizar un libro de Arte, en razón de ser las mismas circunstancias que han de tenerse en consideración:

> Sa rédaction, il l'a faite d'abord comme ses projets de maisons: en rassemblant toutes choses dans une cohérence banale et l'énoncé de tous les faits à prendre en considération. Il y a donc beaucoup de choses au fond de ce poème. Puis il a pris de la distance, puis de la hauteur; il a coupé les ponts. Désormais c'est au lecteur de lire le poème. [9]

Está afirmación brinda una información clave sobre cómo enfrentarse al análisis del proceso de realización de este Poema. El hecho de querer comprender e intentar develar el contenido profundo de una obra tan compleja y singular como esta, exige una búsqueda sobre cuáles son las intenciones primarias del autor y su posición frente al dar inicio a la realización de una obra de este tipo.

Los puntos de análisis en los que se basa la reconstrucción del proceso parten, en primer lugar, de la intención que tiene Le Corbusier de guiar esta lectura de la misma forma en que se analiza un proyecto arquitectónico. En segundo lugar, en la lógica constructiva de la obra y de los dibujos preparatorios. Para ello es necesaria la recopilación, ordenación de la documentación y la confrontación de unos con otros, así como con la obra terminada.

Este capítulo no intenta entrar en explicaciones e interpretaciones filosóficas o simbólicas sobre el significado de los elementos y del contenido del libro –temas en los que ya han profundizado otros autores-;[10] la idea es identificar y analizar el proceso de realización y los elementos que elige para desarrollar esta obra y su procedencia, además de determinar en qué forma los estructura y los ensambla, en pos de construir la idea y la obra misma. Este proceso de análisis se convierte en una pieza fundamental para intentar comprender la totalidad de la obra terminada y la necesidad y el propósito de ésta, dentro de su obra, la historia del arte y la arquitectura.

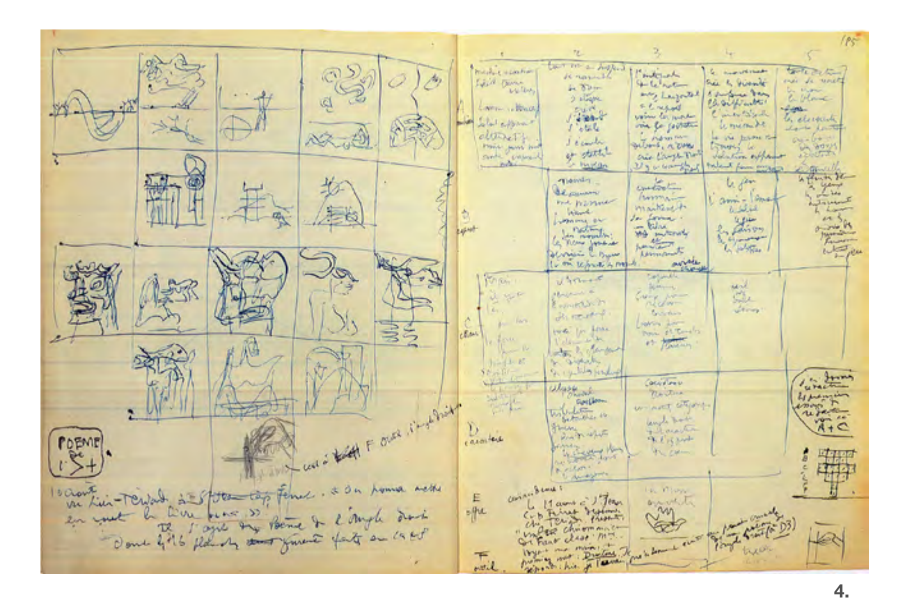
4.1.3 Los esquemas preparatorios

El Poema está estructurado a partir de las dos *tables graphiques des matières*: la ubicada al inicio del libro, como un esquema gráfico introductorio en el que plantean los 7 conceptos generales y algunos de los elementos y herramientas introductorias para iniciar la lectura y realizar el recorrido por la obra. La otra tabla es el punto de llegada, por lo cual la ubica en la última página del libro. En ella recoge las 19 imágenes litográficas que representan cada una de las etapas o subcapítulos que se han de cruzar o atravesar para llegar al final del recorrido. Una vez terminada la lectura del libro, la última tabla, a la que define como *table Iconostase,* revela la construcción de la imagen conjunta del recorrido y sus etapas, a partir de la síntesis gráfica de los dibujos que constituyen las 19 litografías a color, con las cuales reconstruye el contenido de la tabla. Es una tabla de imágenes, un iconostasio, con el cual presenta y representa la unidad de la obra y el discurso.

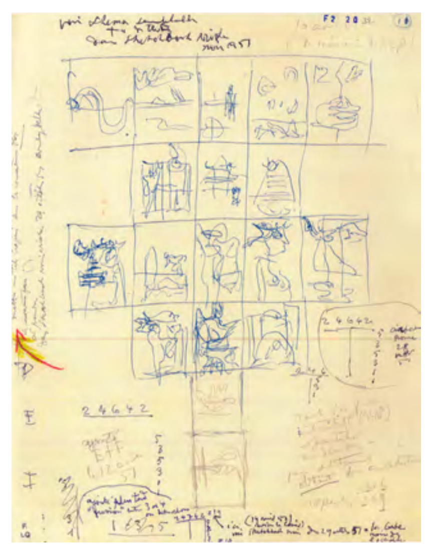
A través de la organización lógica de la estructura del contenido, Le Corbusier presenta iconográficamente las etapas de un recorrido, el cual puede ser definido como *iniciático.* Este ensamble se genera a través de la presentación de la elección de sus instrumentos de trabajo y las conclusiones de una vida dedicada a la investigación, formuladas y puntualizadas iconográficamente en esta última tabla. Esta tabla, basada en el modelo de un *Iconostasio,* representa

9 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 241.

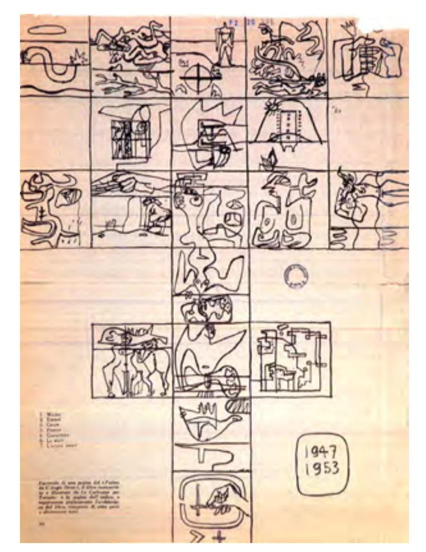
10 Son varios los autores que se introducen en el campo de la interpretación simbólica del Poema, sin embargo está tesis no se va a introducir en ese campo. Sobre el tema ver: MOORE, Richard A., *Le Corbusier: Myth and Meta Architecture. The Late Period 1947-1965*, Georgia State University, Atlanta 1977; MOORE, Richard A., and STEPHENSON, Nancy, "Le Corbusier: Images and Symbols. The Late Period 1974-1965", en *Le Corbusier: Myth and Meta Architecture. The Late Period 1947-1965*, Georgia State University, Atlanta 1977; MOORE, Richard A., « Alchemical and Mythical Themes in The Poem of the Right Angle 1947-165 » en *Oppositions* No. 19-20 Winter/Spring, MIT Press, Cambridge 1980; STEPHENSON, Nancy M., Analysis and Annotations of *Le Corbusier's Le Poème de L'Angle droit*, M.A. Thesis, Georgia State University, 1981; BECKET-CHARY, Daphne, *A Study of The Le Corbusier's Poème de L'Angle Droit*, M. Phil. Thesis, Cambridge University, 1990.



4.



5.



6.

4. 1948, Carnet *Nivola I*, pp. 184-185 (FLC W1-8, pp. 184-185).

5. 1951-52 , Esquema preparatorio (FLC F2- 20-32, p.11)

6. 1947-53, Esquema definito del Iconostasio.

la síntesis gráfica de la construcción de un pensamiento en una imagen unitaria, así como la búsqueda de la transmisión de un mensaje, basado en el significado implícito de su estructura y función.

4.2.3.1 La clasificación

El análisis de esta segunda parte de esta tesis, está enfocado en recorrer, paso a paso el proceso de estructuración de esta tabla y el análisis de la elección y planteamiento de su contenido.

En los dibujos preparatorios se encuentran nueve esquemas distintos relacionados con la construcción de la *tables graphiques des matières*. A diferencia del la obra definitiva, la cual inicia con la tabla de contenidos y concluye con el iconostasio, en el proceso de realización del Poema, el orden es opuesto. El proceso de ideación lo inicia con la construcción de la tabla de imágenes (el iconostasio), para luego depurarla y llegar a la producción de la tabla de conceptos y colores.

Los nueve esquemas están desarrollados en el periodo entre 1948 y 1952. Estas fechas provienen del primer y último esquema, los cuales serán analizados más adelante. Antes de profundizar en uno por uno, es fundamental primero reseñar que en este grupo de dibujos preparatorios, trabaja en tres tipos de tablas, sin embargo en la obra definitiva solo presenta dos. Estas pueden ser catalogadas en los siguientes grupos:

A. Tablas de imágenes.

B. Tabla de textos.

C. Tablas de signos.

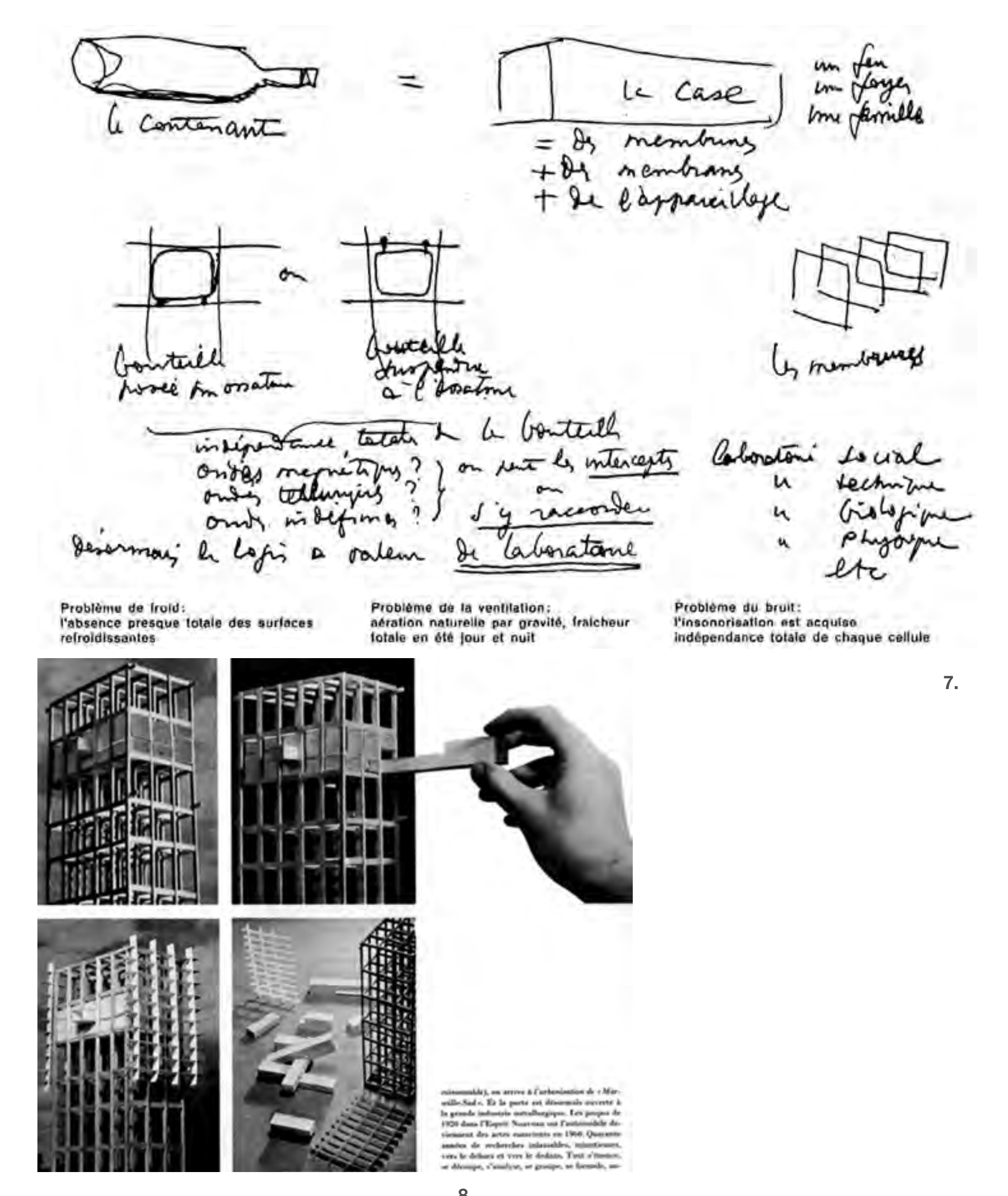
A. Las tablas gráficas de imágenes

Tres imágenes (figs. 4-6) conforman un proceso, el desarrollo de una idea y la base de la elaboración de la obra. Las dos iniciales hacen parte de los dibujos preparatorios y la tercera es la imagen definitiva. En los esquemas preparatorios, la primera idea está planteado desde el primer esquema, en 1948 (fig.4) y el avance con relación al segundo, es de complementación. Le Corbusier busca una precisión gráfica y visual, desde la primera tabla hasta completar el iconostasio final. A cada dibujo le corresponde un lugar específico desde el

inicio, el cual no es aleatorio; en el avance entre una tabla y la otra, es posible establecer que cada una tiene una posición inalterable y que las modificaciones en los avances entre las tres tablas es por adición de casillas y no por sustracción o algún tipo de cambio en los dibujos de los recuadros. La primera tabla, presenta una estructura de 17 recuadros y más adelante le adiciona uno más. La segunda contiene 18 y la última, la cual es el modelo del iconostasio final, contiene los 19 recuadros que componen la obra definitiva, con los cuales construye la unidad.

Una figura unitaria como esta tabla, es presentada como la consolidación de una imagen conjunta, estructurada a partir del ensamblaje de dibujos de carácter singular. Este capítulo busca demostrar cómo cada recuadro es un universo en sí mismo, pero que a su vez, en conjunto, consolidan un sistema mayor. En términos constructivos y arquitectónicos es posible hacer la analogía con el principio fundamental del *botellero* y la *botella* (fig. 7), planteado por Le Corbusier para explicar el sentido de ensamblaje en la construcción de la idea de *Unité d'habitation* de Marsella.[11] La "*botella*" es comprendida como el alojamiento (apartamento o célula) y el "*botellero*" como la estructura de sostén (el edificio) (fig. 8).[12] Cada universo es único en sí mismo, pero al mismo tiempo es partícula de otro sistema mayor.

En este esquema final define 19 universos, que así mismo consolidan un



7.

8.

7. 1953, Esquema de la botella y el botellero presentado en *Œuvre complète 1946-52*, p. 191.

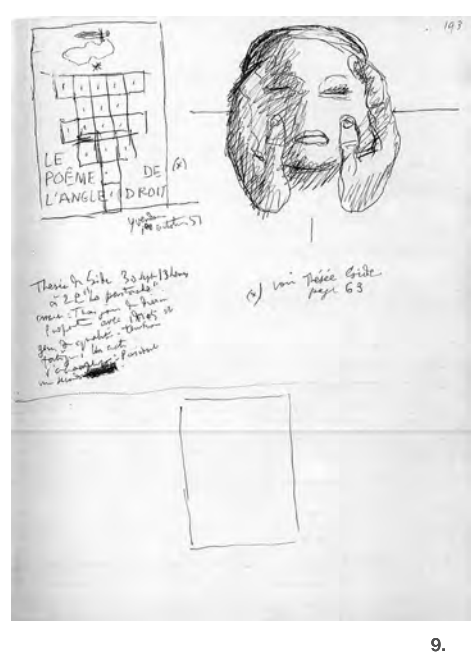
8. 1960, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, p. 161.

---

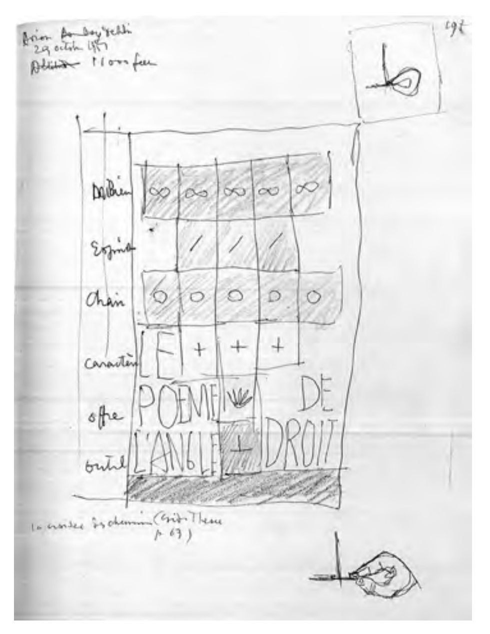
11 « Conséquences sur conséquences : le Modulor favorise une dissertation sur la hutte du sauvage, la tente du nomade, le logis moderne.

Au cours de la construction de l'Unité de Marseille, on commence à découvrir le principe fondamental du « bouteiller » et de la « bouteille ». La « bouteille », c'est le logement ; le « bouteiller », c'est le support. Du nomade ou du sauvage (si raisonnable), on arrive à l'urbanisation de « Marseille-Sud ». Et la porte est désormais ouverte à la grande industrie métallurgique. Les propos de 1920 dans l'Esprit Nouveau sur l'automobile deviennent des actes conscients en 1960. Quarante années de recherches inlassables, minutieuses, vers le dehors et vers le dedans. Tout s'énonce, se découpe, s'analyse, se groupe, se formule, autour du logis : AIR – SON – LUMIERE, VILLE-VERTE, SPORT AU PIED DES MAISONS. » LE CORBUSIER, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, 1960, op. cit., pp. 160-163.

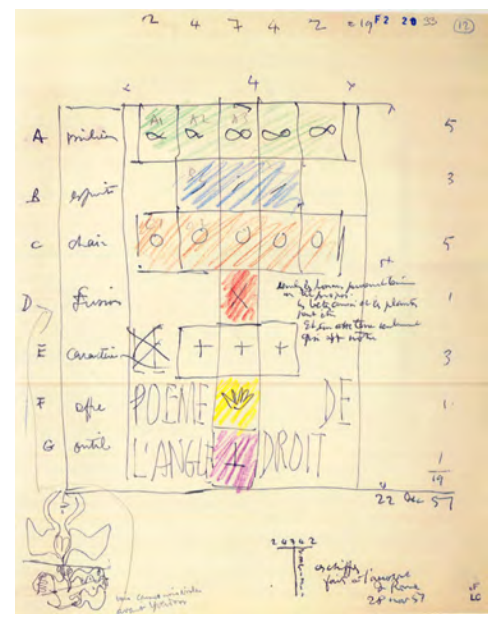
12 « La Bouteille »: « Les dessins montrent des événements entières simples: a) la hutte du Savage, b) la tente du nomade, c) un appartement de Marseille (l'un des deux éléments d'un « couple de cases »). Cet élément est un entier en soi, complètement indifférent au sol ou aux fondation. Il peut être situé aussi bien au milieu d'un bâtiment dont le squelette est en béton armé. C'est alors que sa désignation a pu être formulée en précisant le principe de la « Bouteille » et du « Bouteiller ». Principe qui fut appliqué à l'Unité de Marseille. Les Bouteilles pourraient, un jour, être fabriquées de toutes pièces en atelier, en éléments décomposés, puis montés à pied d'œuvre (au pied même du bâtiment) et, par des moyens de levage efficaces, être logées une à une dans une ossature. On voit la « Bouteille » en maquette saisie par une main dans la figure au bas de la page. C'est un contenant qui est ici un appartement et qui peut être considéré comme un élément entier. Tel une bouteille. » LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, Vol. 5, 1953, op.cit., p. 186-187.



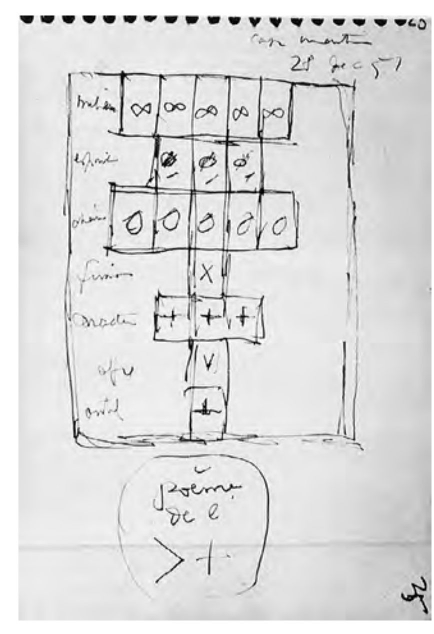
9.



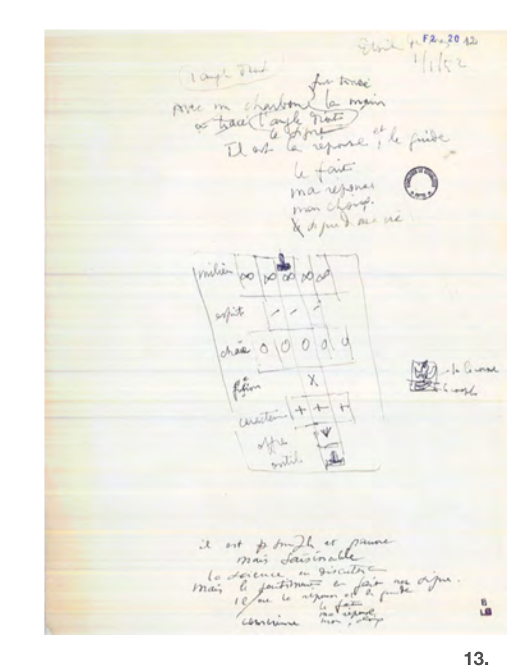
10.



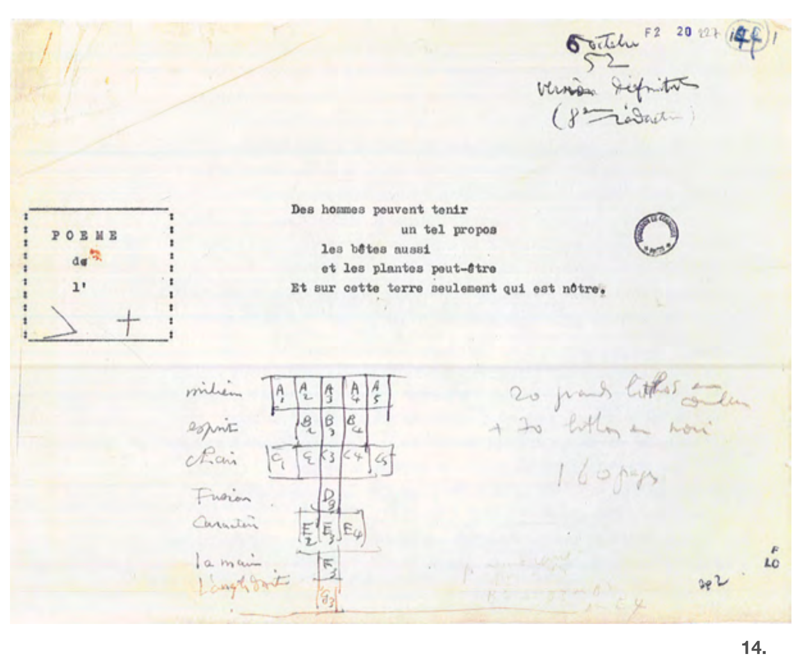
11.



12.



13.



14.

9. 1951, Carnet *Nivola I*, p. 193 (FLC W1-8 193)

10. 1951, Carnet *Nivola I,* p. 197 (FLC W1-8 197)

11. 1951, Esquema preparatorio (FLC F2-20 33, p. 12)

12. 1951, Carnet *E22 Milan Triennale*, p. 35

13. 1952, Esquema preparatorio (FLC F2-20 12)

14. 1952 ,Esquema preparatorio (FLC F2-20-227, p.144).

universo mayor. En él, Le Corbusier teje una síntesis iconográfica completa de la obra, con un significado que busca ser revelado. Estas 19 imágenes estructuradas, plantean una reflexión, entretejen un mensaje y transmiten una sabiduría; sin embargo se ha de estar preparado, *iniciado*, para develar el discurso y el manifiesto implícito. Para comprender esto es importante retomar sus palabras en *New World of Space* (1948) en las que expresa:

> In a complete and successful work there are hidden masses of implications, a veritable world which reveals itself to those whom it may concern, which means: to those who deserved it.[13]

B. La tabla de textos

Paralelo a la primera tabla de imágenes, Le Corbusier desarrolla una tabla de textos (fig. 4). Con ella busca empezar a consolidar el diálogo paralelo entre palabra e imagen, desde el inicio del proceso de ideación del Poema. En el grupo de dibujos preparatorios, solo realiza una tabla de texto. En ella escribe palabras o conceptos sueltos y no textos terminados o narrativos. El sentido de esta tabla es ayudar a construir la idea que consolida cada recuadro. En esta tabla presenta el mismo número de casillas que la primera de las imágenes: 18 casillas en total. El contenido adquiere sentido en tanto que es analizado paralelamente con la primera tabla de imágenes.

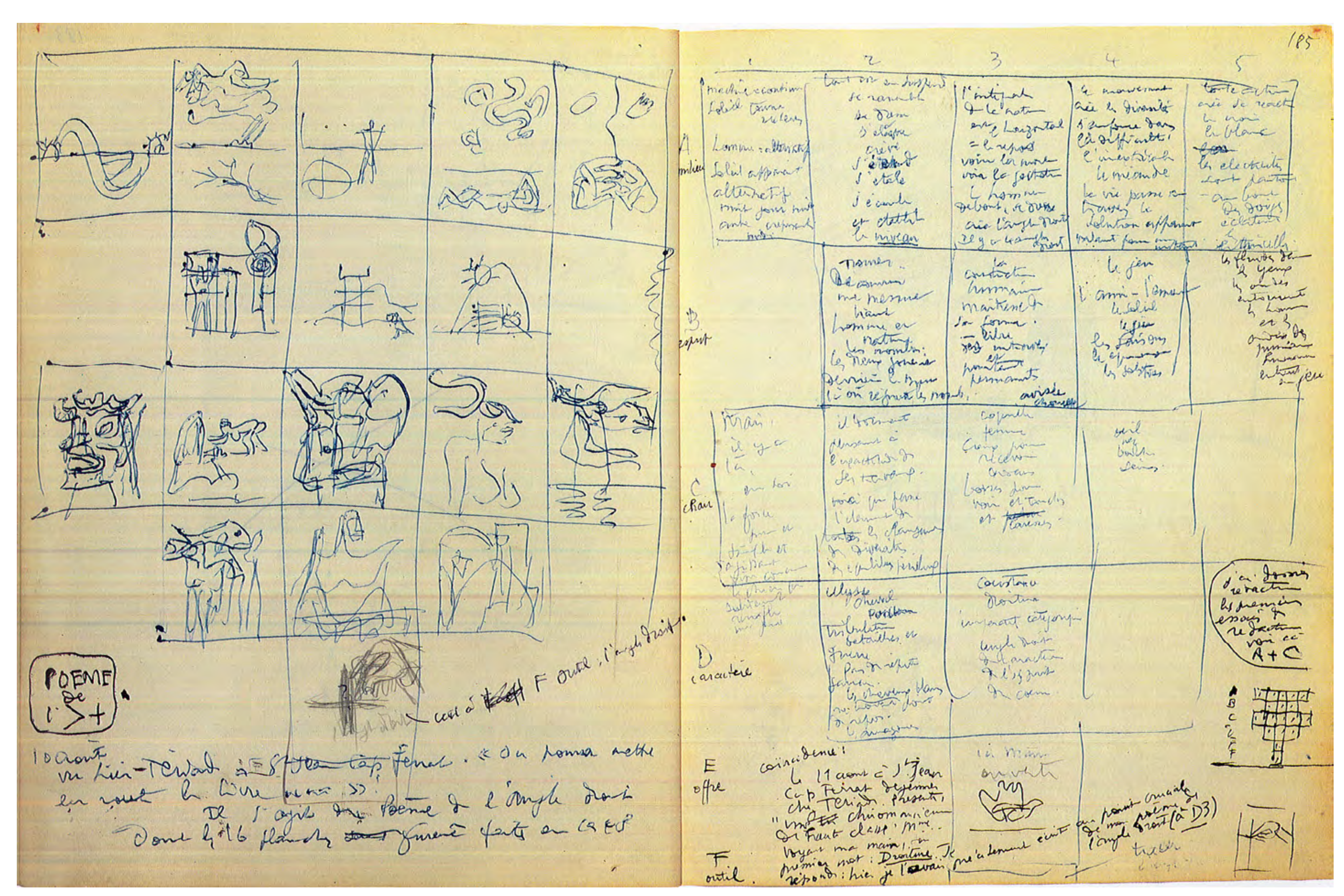
C. La tabla gráfica de signos

Después de los dibujos preparatorios del las dos tablas de imágenes y la de texto, Le Corbusier desarrolla 6 tablas más (figs. 9-14), en diferentes cuadernos de dibujo. En este tercer grupo de tablas, plantea un cambio en el contenido. En los dos primeros grupos las tablas están consolidadas, por un contenido gráfico, a partir de una recopilación de dibujos y por otro lado, por un contenido de textos. En contraposición, desde el cuarto esquema en adelante, las siguientes tablas pasan a estar caracterizadas por la ausencia de imágenes. Los dibujos y los textos desparecen y el contenido es reemplazado por el vacío en el cuarto esquema, por signos y colores a partir del quinto esquema y una combinación de letras y números en el noveno esquema.

Cada una de las tablas siguientes presenta una característica particular. En cada una se enfoca en uno o dos puntos específicos, los cuales paso a paso complementan la idea inicial. En el proceso, la estructura de la tabla se vuelve repetitiva puesto que, desde el inicio Le Corbusier, tiene claro el modelo que quiere utilizar para estructurar la idea de su libro; además de la estructura de la tabla, el análisis se enfocará también en los mínimos cambios, adhesiones o anotaciones dentro y fuera de las tablas, puesto que estos son los elementos que generan las conexiones del proceso entre un esquema y otro.

En este segundo grupo se analizarán 6 esquemas, organizados cronológicamente según las fechas que contienen.

13 LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, op. cit., p. 8



15.

15. 1948, Carnet *Nivola I*, p. 184-185 (FLC W1-8 184-185).

4.2 Proceso de construcción de la Tabla de Contenidos y el Iconostasio

En 1948, desarrolla dos esquemas básicos como primera propuesta para el *Le Poème de l'angle droit* (fig. 15). El primero, basado en un contenido gráfico con dibujos y el segundo, en un contenido de textos. Le Corbusier dibuja estos esquemas sobre dos páginas contiguas en uno de sus carnets de viaje titulado *Nivola I.* El primero, el de contenido gráfico, lo desarrolla sobre la página 184 del carnet (FLC W1-8 184) y el de texto, sobre la página 185 del mismo (FLC W1-8 185).[14]

Los dos esquemas están desarrollados bajo la estructura de una tabla compuesta por 17 recuadros, inscritos en una retícula modulada de 5 x 5. Estos están organizados a partir de un cuerpo central que los distribuye simétricamente en filas y columnas. El cuerpo central de la tabla, está compuesto por 5 recuadros ubicado sobre el eje central vertical de la retícula y a partir de este, son distribuidas las laterales. La tabla está consolidada de la siguiente forma: la primera fila contiene 5 recuadros; la segunda fila 3, distribuidos simétricamente a partir del eje central; la tercera fila, contiene 5; la cuarta fila 3, organizados de la misma manera que la segunda fila; y la quinta fila, solamente contiene 1 recuadro, localizado en el eje central de la retícula. Esto genera una combinación numérica de 5 – 3 – 5 – 3 –1, lo cual suma un total de 17 recuadros.

Una vez estructurada la tabla, define el contenido y para ello, dibuja dos tablas iguales: la de la pagina 184 y la de la página 185, de modo que al abrir el carnet se encuentran las dos imágenes paralelas. Dentro de cada uno de los recuadros de la tabla de la página 184 (fig. 16), realiza un dibujo, con lo cual crea una tabla gráfica de imágenes, que en su mayoría son reconocibles dentro de su obra pictórica e iconográfica previa. Paralelamente a esta tabla de imágenes desarrolla, sobre la página 185 (fig. 52), la de contenido escrito; en ella se encuentran ideas sueltas, conceptos y frases en torno a un tema específico, según la casilla a la que pertenece. En este primer esquema de texto, es posible identificar en algunos casos, la relación entre los *textos* y *palabras* con las imágenes de la tabla de la página 184. En el caso de estas dos tablas, *imagen* y *palabra* empiezan a estar planteadas paralelamente, consolidando el inicio de un diálogo entre una tabla y la otra. Entre el tema de la imagen seleccionada para cada recuadro y la casilla que le corresponde por ubicación en la tabla de texto.

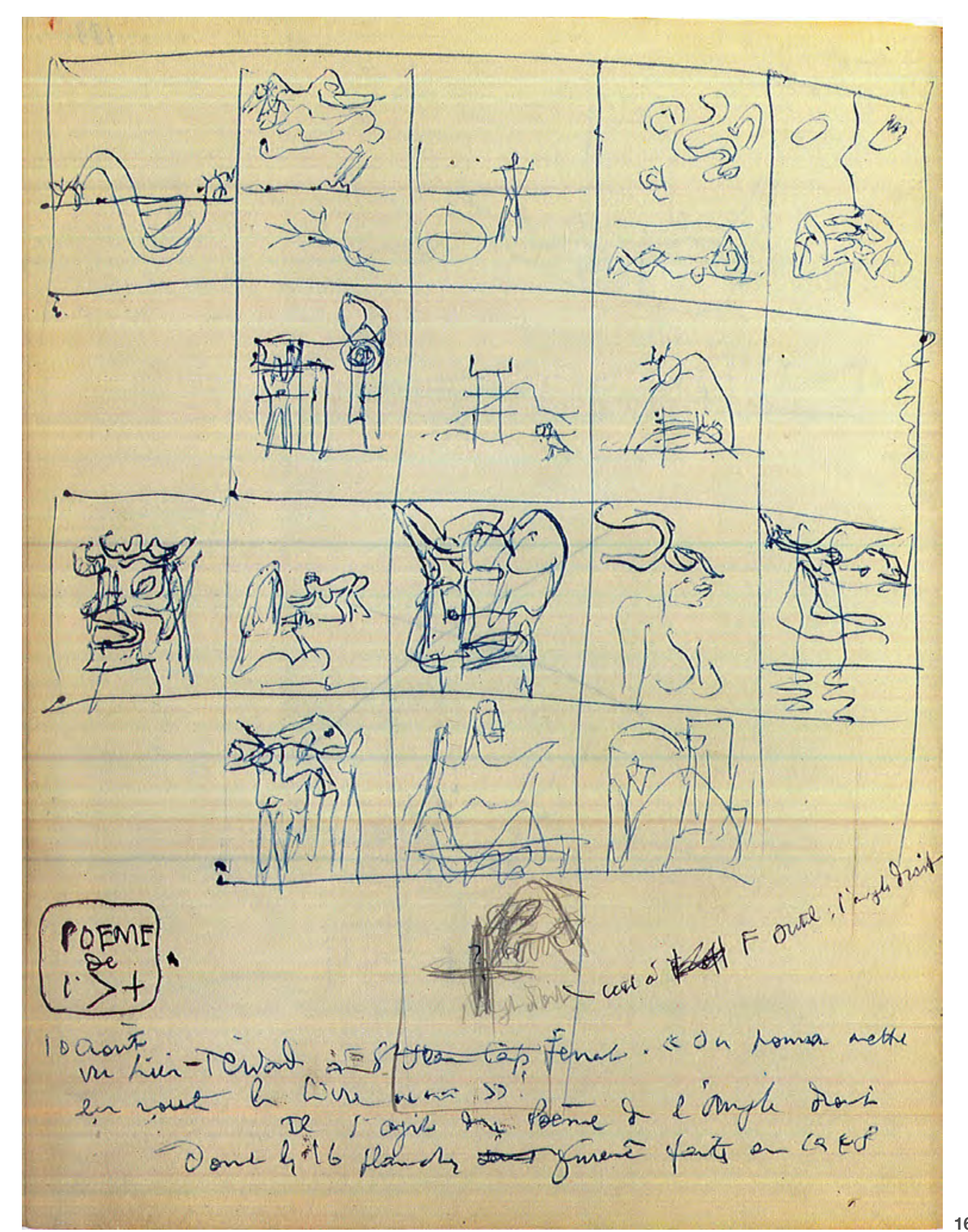
El 9 de agosto de 1948, en St. Jean Cap Ferrat, Le Corbusier presenta a Tériade, esta primera aproximación de la estructura del libro a partir de estas dos tablas. Según una anotación realizada por Le Corbusier el 10 de agosto, bajo la parte inferior del esquema de la página 184 del carnet *Nivola I*, afirma que es aprobado para ponerlo en marcha.[15]

> Vu hier – Teriáde à St. Jean Cap Ferrat « on pourra mettre
> En route le Livre ….. » ![16]

14 Carnet *Nivola I*, p. 184, 1948 (FLC W1-8 184-185).

15 Carnet *Nivola I*, p. 184, 1948 (FLC W1-8 184).

16 Carnet *Nivola I,* p. 184, 1948 (FLC W1-8 184).



 16. 1948, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184)

16.

4.2.1 1948, Primer esquema – Carnet *Nivola I,* p. 184 (FLC W1-8 184)

4.2.1.1 La estructuración

17 recuadros presentan una sucesión de 17 imágenes predeterminadas, enmarcadas y organizadas bajo la estructura de una tabla esquemática predefinida (fig. 16). Cada una está determinada como una unidad independiente, terminada y definida en sí misma dentro del recuadro; sin embrago, por la estructura general, cada una hace parte de un sistema unitario mayor, al que denomina *table graphique des matières.*

En 1948, Le Corbusier desarrolla el primer esquema de la tabla en la página 184 del carnet *Nivola I* (FLC W1-8 184). En esta tabla, la mayor parte de los dibujos que se encuentran en el interior de cada recuadro, son reconocibles, rastreables y registrables a lo largo de su obra previa. Algunos de ellos pertenecen a sus pinturas, otros a sus carnets, libros, conferencias, o utilizados iconográficamente para referirse a elementos propios de su arquitectura, o a instrumentos de trabajo, precisados y estudiados a lo largo de su vida. Estos instrumentos los define como *signos* útiles,[17] con los que trabaja y desarrolla su obra. Así los universaliza para convertirlos en herramientas para otros y para la arquitectura misma en general. Aunque hay algunas de las imágenes que son más evidentes y reconocibles que otras, igualmente es posible encontrar alguna referencia dentro de su obra de las menos comunes, en términos gráficos o con relación a los temas que elige representar.

En la tabla presenta 16 imágenes realizadas en 1948. En el esquema se refiere a ellas como « *Planches* » en una anotación en la parte inferior de la tabla: « *Dont les 16 planches furent faites en 1948.* »[18] La imagen número 17, ubicada en la casilla inferior-central del esquema, es adherida más adelante. Los dos momentos pueden ser identificables porque el dibujo de esta última, es hecho con lápiz, mientras que los otros 16, al igual que la estructura total de la tabla, están dibuja dos con tinta azul.

17 Ver el capítulo de « *Signes* » en: LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 157.

18 Carnet *Nivola I,* p. 184, 1948 (FLC W1-8 184).

Una vez puntualizada la primera aproximación a la estructuración de la tabla gráfica de imágenes, se genera la necesidad de introducirse en ella y realizar un recorrido a través de cada recuadro, con el fin de analizarlo e intentar reconocer cuáles son las imágenes que elige para cada uno de ellos, cómo y con qué intención las presenta, y en qué orden las dispone dentro de la tabla.

4.2.1.2 La elección de la imagen singular y construcción de una imagen conjunta

El recorrido por cada una de las imágenes permiten poner las primeras cartas sobre la mesa: en primer lugar, intentar identificar la intención de Le Corbusier al pensar en la construcción de una tabla gráfica de imágenes y en segundo lugar, la relación de diálogo que genera entre está y la construcción paralela de la tabla de texto. En el caso de esta primera tabla, el análisis está enfocado directamente en el reconocimiento de la imagen singular, para luego, identificar su proveniencia o genealogía en la obra definitiva. Igualmente se trata de reconstruir el proceso y el avance, sobre cada una, con relación a los esquemas que desarrolla posteriormente, hasta llegar a la precisión de la imagen definitiva para la litografía a color, la cual representará cada una de las casillas en la estructuración del libro y el iconostasio final.

Una vez identificados los elementos que componen la tabla, se iniciará la reconstrucción de la intencionalidad sobre la imagen conjunta, que es el ensamblaje de las piezas bajo la lógica que les precede en pos de conformar una unidad: la *Table Iconostase.*

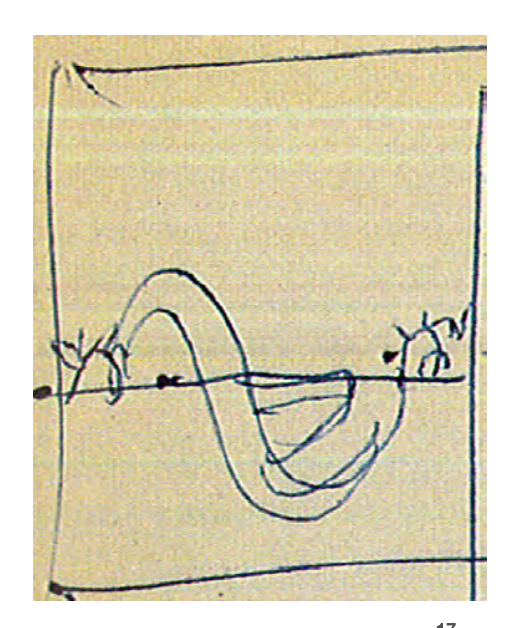
La lectura y el análisis de las imágenes será realizado según el orden que establece la obra definitiva: de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo.[19]

4.2.1.3 El contenido de la tabla

Primera fila

La primera fila de la tabla, está compuesta por 5 recuadros, cada uno con 5 imágenes diferentes, dibujadas a mano alzada.

19 En la obra original, Le Corbusier define el orden a partir de numerar cada plancha con una letra y un numero. Ver: LE CORBUSIER, *Le Poème de l'angle droit*, 1955, cit.



17.

18.

17. 1948, Primer recuadro-primera fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

18. 1948, Primer recuadro-primera fila, Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185)

Primera fila – Primera imagen

En el primer recuadro (fig. 17), una línea horizontal es entrecruzada, en tres puntos, por dos líneas sinuosas que paralelamente realizan un movimiento continuo, ascendente y descendente. Sobre el primer punto de cruce, entre el horizonte y la primera curvatura, como punto de inicio de este movimiento, se vislumbra la referencia a un sol naciente, al igual que en el último punto del recorrido, como referencia a un movimiento constante.

Si se contrapone con el texto que escribe para esta primera casilla en la tabla contigua de la página 185 del carnet *Nivola I* (fig. 18), es posible comprobar la lógica del hilo conductor propuesto a partir de la lectura de esta imagen como primera aproximación a la idea. El texto dice:

Machine =continu
Soleil tourne
24 heures
homme = alternatif
soleil apparaît
alternatif
nuit jour nuit
aube crépuscule
midi [20]

La imagen y las primeras referencias del texto constituyen una forma de expresar el continuo movimiento del sol, el que genera el día y la noche, cada vez que entrecruza la línea de horizonte. La continuidad de la máquina se hace análoga al movimiento continuo que se percibe del sol en la tierra, aunque en términos físicos es la tierra la que gira. Con la imagen y el texto busca identificar un símbolo universal como representación de la *continuidad;* éste se hace útil ante la construcción de un nuevo *signo*. La continuidad entre “noche, día, noche”, instaura la rutina del hombre según el ciclo del sol. Pero no sólo es representación de una rutina; esta misma constante, este ciclo imparable es portador de algunos espectáculos propios de la naturaleza, ya que ante el levante y las puestas del sol, se manifiesta la “paleta del crepúsculo” como el mismo Le Corbusier afirma. Con esta idea, lo que busca representar es lo qué denomina la *ley de la jornada de las 24 horas solares*,[21] un tema que desarrolla desde años atrás, y en el que se profundizará en el siguiente capítulo, en el análisis de la

20 Carnet *Nivola I,* p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

21 Este tema será explicado en profundidad en el siguiente capítulo. Sobre el tema ver también: LE CORBUSIER, *La Ville radieuse*, 1935, cit.; LE CORBUSIER y DE PIERREFEU, François, *La Maison des hommes*, 1942, cit.

genealogía de las imágenes que conforman el iconostasio definitivo.

Primera fila – Segunda imagen

En el segundo recuadro (fig. 19), una línea horizontal divide la imagen en dos áreas, al igual que en el anterior. En la zona inferior, la referencia a un río y sus distintas ramificaciones avanzan diagonalmente desde la esquina inferior derecha, hacia la línea de horizonte que se vislumbra a lo lejos. Sobre el área superior del horizonte, una masa de nubes desprenden, sobre el lado derecho de la imagen, una serie de líneas diagonales paralelas, direccionadas hacia un pequeño objeto que se encuentra a lo lejos, como si se tratase de una lluvia torrencial.

En el texto referencial a ésta imagen, en la tabla de la página 185 del carnet *Nivola I* (fig. 20), Le Corbusier reafirma el concepto del continuo movimiento de la naturaleza; en este caso, no a partir del transcurso entre el día y la noche o la luz y la oscuridad, sino a partir de lo tangible y lo intangible, lo incontrolable; las masas y las condensaciones, el movimiento de caída vertical del agua y como opuesto, su condensación; la masa se desmaterializa y se suspende. El texto dice:

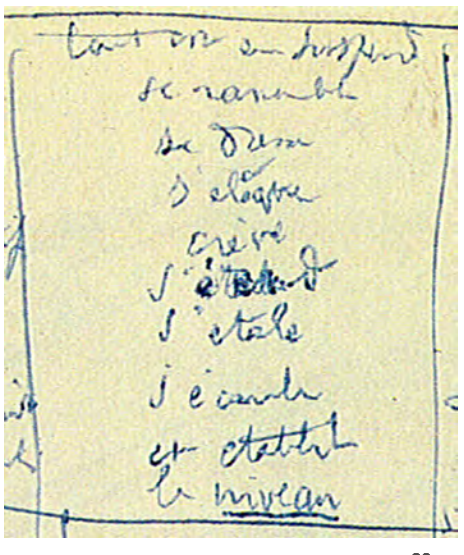
Tout est suspend
Se rassemble
Se dresse
S'éloigne
Crève
S'étale
S'écoule
Et établit
Le niveau [22]

"Todo está suspendido, se reúne, se pone, se levanta, se alza, se yergue, se aleja, estalla, se extiende, se evacua y establece el nivel", la naturaleza está en constante movimiento; la lluvia, el agua, la condensación; ciclos y movimientos incontrolables que en relación a la imagen se hacen comprensibles. La lluvia cae verticalmente sobre la tierra, se esparce, se extiende, es incontrolable, pero sigue su ciclo, regresa a lo alto, se condensa; ciclos que se repiten, pero en este caso no como una máquina continua sino bajo ritmos impredecibles.

Esta imagen sintetiza el origen y sentido de la vida a través del agua:



19.

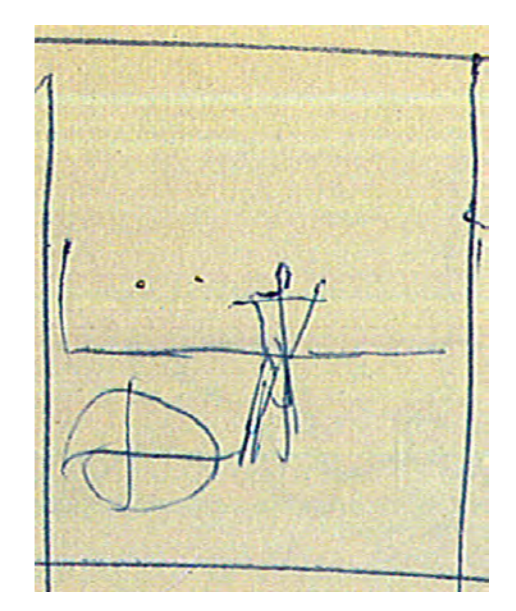


20.

19. Segundo recuadro-primera fila, Carnet *Nivola I*, p. 184, 1948 (FLC W1-8 184).

20. Segundo recuadro-primera fila, Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

22 Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)



21.

22.

21. 1948, Tercer recuadro-primera fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

22. 1948, Tercer recuadro-primera fila, Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185)

ascenso y descenso, evaporación y lluvia; agua y sol. Vital ciclo del juego de elementos de la naturaleza ya consignados en textos y reflexiones anteriores.

Primera fila – Tercera imagen

En la tercera casilla (fig. 21), ubicada sobre el eje central de la tabla, tres elementos entran en composición. Una línea horizontal cruza de extremo a extremo del recuadro y atraviesa por el centro del cuerpo de un hombre de pie, ubicado sobre el área lateral izquierda de la imagen. A sus pies, sobre el área inferior derecho de la imagen, un círculo dividido en cuatro cuadrantes iguales a partir de una cruz inscrita en su interior, equilibra la composición.

Si se relacionan los elementos de la imagen con el texto correspondiente en la tabla de la página 185 del carnet *Nivola I* (fig. 22), es posible identificar los conceptos planteados en la imagen.

L'intégrale
De la nature
Est l'horizontal
= le repos
voir la mort
voir la gestation
l'homme
debout se dresse
créa l'angle droit
Il y a 4 angles
Droits [23]

"La integral de la naturaleza es la horizontal"; "reposar", se observa el ciclo de la vida y la muerte, "ver la muerte"; en la muerte, el hombre reposa en posición horizontal; "ver la gestación", la vida, el existir; el hombre toma posesión del espacio sobre la tierra. La gestación, la vida se comprende también en posición horizontal, forma parte del ciclo de la naturaleza. Presenta el hombre y su ciclo vital; asume su posición física ante el universo, se pone de pie sobre la tierra, sobre esa línea horizontal y aparece por primera vez el término que da nombre a la obra, *el ángulo recto*. "El hombre de pie se levanta y crea el ángulo recto, allí y en cuatro ángulos rectos"; consolida el signo de toma de posesión y ubicación en el espacio: el círculo con una cruz inscrita, como un acto fundacional.

23 Carnet *Nivola I,* p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

Primera fila – Cuarta imagen

Dentro del cuarto recuadro (fig. 23), la imagen del cuerpo de una mujer en posición horizontal se posa bajo una línea de horizonte que divide el recuadro en dos. Sobre el área superior de la imagen, unas figuras serpenteantes parecen volar o suspenderse sobre la mujer.

Si se contraponen estas figuras con las ideas de los primeros textos, en la de la página 185 del Carnet *Nivola I* (fig. 24), es posible identificar algunas de las intenciones en términos de la representación de las imágenes.

Le mouvement
Crée les diversités
S'enfonce dans
La difficulté
L'inextricable
Le méandre
La vie passé au
Travers la
Solution apparaît
Valant pour un
Instant [24]

"El movimiento crea las diversidades, se derrumba ante la dificultad, lo inextricable, el meandro". Está última palabra presenta un tema y un punto de referencia. Al observar el dibujo y analizar con calma las figuras serpenteantes, es posible reconocer la insinuación de los dibujos de los ríos vistos por Le Corbusier a vuelo de pájaro, desde el avión, durante sus viajes por Sur América principalmente en 1929. Más adelante en sus textos y conferencias los traduce en lo que él denomina como la *ley del meandro,*[25] la cual presenta en sus conferencias en Sur América y en los dibujos explicativos que realiza para estas conferencias, los cuales publica un año después en su libro *Précisions* en 1930.[26] El sentido de esta idea se verá más delante, en el análisis total del iconostasio. En este caso, la idea es identificar la primera aproximación.

23.

24.

23. Cuarto recuadro-primera fila, Carnet *Nivola I*, p. 184, 1948 (FLC W1-8 184).

24. Cuarto recuadro-primera fila, Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

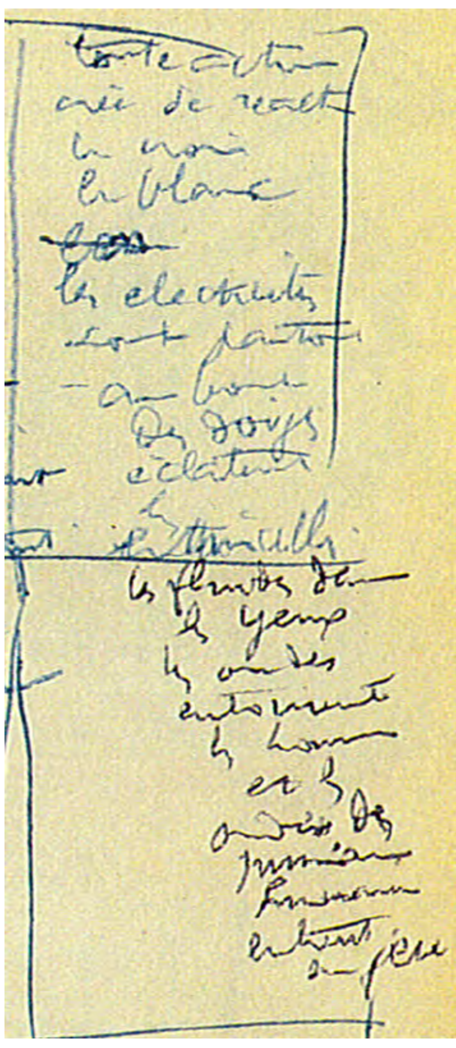
24 Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

25 Sobre la Ley del meandro, ver: LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930, cit.

26 Ibídem.



25.



26.

25. 1948, Quinto recuadro-primera fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

26. 1948, Quinto recuadro-primera fila, Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185)

Primera fila – Quinta imagen

En el quinto recuadro (fig. 25) y último de esta fila, una línea vertical, no recta, divide la imagen en dos partes iguales. A diferencia de las cuatro casillas anteriores, las cuales están divididas también en dos zonas por medio de una línea horizontal, en este recuadro la división es vertical. Dos manos, cada una perteneciente a un lado opuesto, se entrecruzan sobre la línea vertical. En la parte superior de las manos, dibuja dos figuras circulares, una especie de ojos en cada uno de los lados de la división. El del área derecha del espectador es un óvalo perfecto, sin embargo el del lado izquierdo, presenta una serie de ramificaciones sobre su borde superior.

En el texto que prepara para ésta casilla en la tabla de la pagina 185 del Carnet *Nivola I* (fig. 26), al igual que en los casos anteriores, aclara parte de la intención visual.

Toute action
crée de(s) réaction(s)
le noir
le blanc
les électricités
sont partout
au bout
des **doigts (?)**
éclatent
les
  étincelles
les fluides dans
les yeux
les ondes
entourent
les hommes
et les
ondes des
puissances
humaines
entrent
en jeu [27]

Con este texto Le Corbusier plantea el sentido del equilibrio de contra-

27 Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

rios. “Toda acción crea reacciones, el negro, el blanco”, es la necesidad de la existencia de los opuestos para generar el equilibrio. “La electricidad / está en todas partes/ al final / *des doigts (?)*[28] / se fraccionan / los destellos.”

Otra frase ayuda a aclarar el sentido de la imagen: “los fluidos en los ojos, las ondas rodean los hombres.”[29] Los ojos parecerían estar representados a través de las dos figuras circulares superiores: una a cada lado. Es la conjunción de la visión; el ojo derecho y el ojo izquierdo trabajan en equipo para equilibrar la mirada. Sin embargo el principal concepto está planteado en la última frase: “las ondas de potencias humanas entran en juego”;[30] es la capacidad del ser humano para crear, para trabajar en equipo y en concordancia.

Segunda fila

La segunda fila está compuesta por tres recuadros, simétricamente distribuidos a partir del cuerpo central de la tabla. En ellas presenta tres imágenes claramente identificables en la obra de Le Corbusier: la imagen icónica del *Modulor*, un dibujo esquemático del modelo en sección de la *Unité* y la relación de la arquitectura, representada en un esquema de la *Unité,* con el juego de los solsticios.

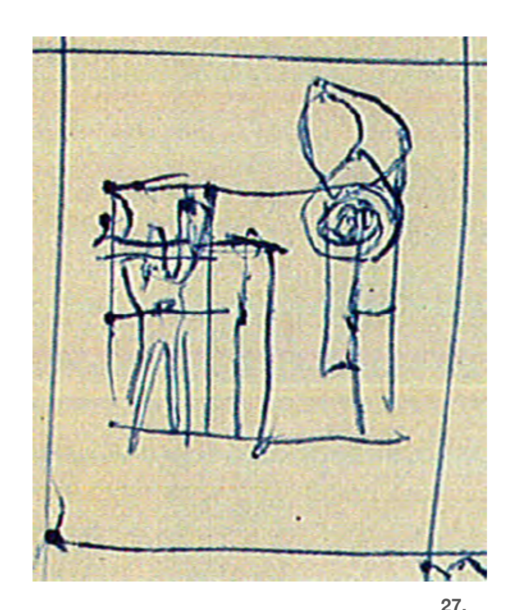
Segunda fila – Primera imagen

En el primer recuadro (fig. 27), un hombre de pie, con su brazo izquierdo levantado, se encuentra inscrito dentro un rectángulo vertical, modulado en tres partes, a través de dos líneas horizontales. Estas atraviesan el cuerpo de la figura en dos puntos distintos: la primera, lo entrecruza perpendicularmente por todo su centro: por su ombligo. La segunda, por el centro de su cabeza. La altura del rectángulo en el que se encuentra inscrito, está determinada por la medida del hombre de pie con su brazo levantado. El ancho está determinado por la medida del cuerpo con las piernas y los brazos abiertos. Este rectángulo, ubicado sobre el costado izquierdo de la imagen, a su vez, está inscrito dentro de un rectángulo mayor de proporción 2 a 1. Éste a su vez, está subdividido bajo proporciones armónicas, en relación con las líneas trazadas sobre el cuerpo del hombre de pie. Sobre la esquina superior derecha del rectángulo mayor, dibuja el reconocido símbolo universal de proporción áurea –la concha de un

28 No es clara esta palabra en el texto manuscrito.

29 Esta es una segunda parte del texto, puesto que está escrito fuera de la casilla, en la parte inferior. Ver: Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

30 Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)



27.

28.

caracol-, ubicada en posición vertical, con su espiral inscrita dentro del rectángulo mayor y la punta superior, fuera de él.

En la tabla de texto de la página 185 del carnet *Nivola I* (fig. 28), escribe:

Trouver
Découvrir
Une mesure
Liant
Homme et
Nature
Les nombres
Les Dieux jouent
Derrière le mur
Là où règnent les
Nombres[31]

La relación de términos: ”encontrar, descubrir una medida flexible”, introduce las herramientas de trabajo, dadas a partir del estudio del medio, del análisis del universo donde las constantes se repiten y permiten su objetivación para ser traducidas en herramientas útiles al hombre. Adhiere la relación “Hombre y Naturaleza “; una relación que permite descubrir los elementos, las constantes y la lección de las estructuras inscritas en la naturaleza. El hombre estudia la naturaleza y la cuantifica. “Los números“, “los Dioses juegan detrás del muro”, “allí donde reinan los números”.[32] Ya lo descubrieron los clásicos, ya los grandes genios conceptualizaron, eligieron sus símbolos, crearon sus signos, sus herramientas, ahora está en el siglo XX dar su respuesta. Algunos de los conceptos aquí planteados, se encuentran también en sus libros del *Modulor* 1 y 2,[33] como se verán más adelante en el análisis de la genealogía de las imágenes, en el capítulo que analiza el iconostasio definitivo.

Segunda fila – Segunda imagen

En el segundo recuadro (fig. 29), una línea de horizonte define el contraste entre la línea de tierra y la presencia de la geografía, representada a partir de la silueta de una montaña delineada sobre el plano posterior. Frente a ella Le Corbusier dibuja el esquema estructural, de una edificación de dos pilares pa-

27. 1948, Primer recuadro-segunda fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

28. 1948, Primer recuadro-segunda fila, Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185)

31 Carnet *Nivola I,* p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

32 LE CORBUSIER, *Le Modulor*, 1950, cit.; y LE CORBUSIER, *Le Modulor II*, 1955, cit. Estas palabras están en el texto del *Modulor II* en « Chapitre, 1 Préliminaires », pp.13-14.

33 Ver: LE CORBUSIER, *Le Modulor,* 1950, cit.; y LE CORBUSIER, *Le Modulor II*, 1955, cit.

ralelos y dos placas horizontales, diferenciadas de una tercera, que representa una cubierta recintada. En primer plano, sobre el área izquierda del observador, un pájaro de perfil –un posible cuervo-,[34] observa desde el suelo, la edificación.

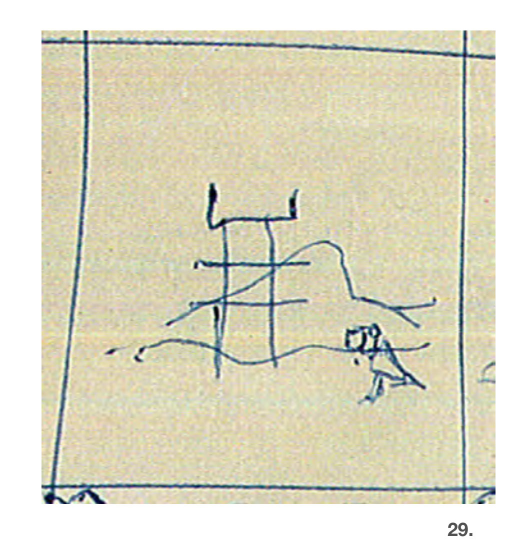
En la tabla de texto de la página 185 del carnet *Nivola I* (fig. 30), escribe:

> La
> Construction
> Humaine
> Maîtresse de
> Sa forme
> -libre
> des entraves
> et
> pourtant
> permanant
> avisée
> chouette [35]

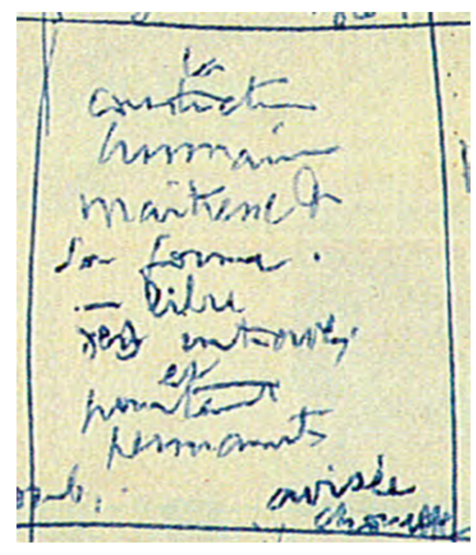
La referencia de este esquema representa la "construcción humana"; ella "dueña de su forma -libre de obstáculos y por tanto permanente". Luego adiciona una palabra, que hasta este punto no es muy claro el sentido, pero que es posible reconocer en la imagen: "lechuza". Con estas palabras y la imagen, representa la arquitectura, como construcción la humana. Una estructura libre como obstáculo con relación a su medio y a la naturaleza. Este esquema representa las bases de un modelo universal, a partir de un prototipo a seguir: una nueva forma de hacer arquitectura. Estas afirmaciones serán profundizadas más adelante, en el análisis total del iconostasio y la genealogía de las imágenes.

Segunda fila – Tercera imagen

En el tercer recuadro (fig. 31), una línea de horizonte, el esquema de una edificación y dos arcos a diferentes alturas sobre el horizonte, marcan el recorrido del sol sobre la construcción. Uno sobrepasa el edificio por encima y el otro, demarca el recorrido más bajo del sol, a medio nivel de la altura de la construcción. Es una imagen definida por cuatro elementos específicos: la línea



29.



30.

29. Segundo recuadro-segunda fila, Carnet *Nivola I*, p. 184, 1948 (FLC W1-8 184).

30. Segundo recuadro-segunda fila, Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

34 Le Corbusier presenta constantemente en dibujos y pinturas la figura de un cuervo, generalmente de perfil. Esta figura está directamente relacionada con su nombre, « corbu » y se convierte, a lo largo de su obra, en una firma o una presencia gráfica de él, generalmente observando diferentes situaciones.

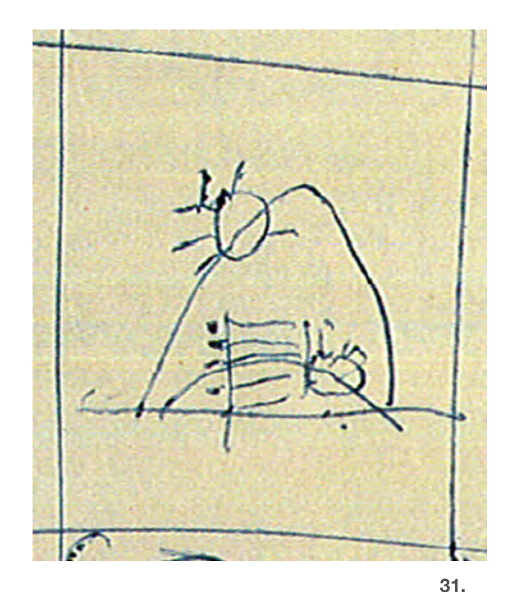
35 Carnet *Nivola I,* p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

de horizonte o suelo, la edificación vertical, dos arcos y los dos soles.

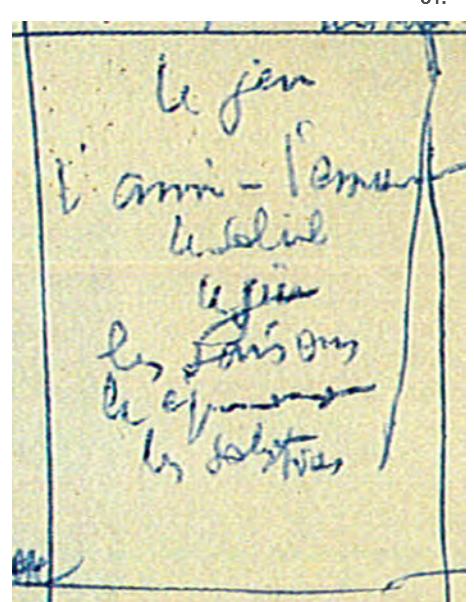
En la tabla de texto de la página 185 del Carnet *Nivola I* (fig. 32), escribe:

> Le jeu
> L'ami – l'ennemi
> Le soleil
> Le jeu
> Les saisons
> Les équinoxes
> Les solstices [36]

"El juego", "el amigo – el enemigo", "el sol, el juego, las estaciones, los equinoccios, los solsticios". Le Corbusier presenta la relación entre la arquitectura y los equinoccios, las estaciones y el recorrido del sol. Es una herramienta definitiva a la hora de pensar la arquitectura, el espacio y las actividades del hombre a la hora de habitarla; si estas leyes dictatoriales de la naturaleza no son utilizadas a favor, pueden convertirse en "el enemigo" principal del habitar. El trabajo con la luz y el calor, depende del lugar y el clima en el que la arquitectura está emplazada; esto consolida la figura del amigo o el enemigo.



31.



32.

31. 1948, Tercer recuadro-segunda fila, Carnet *Nivola I*, p. 184, (FLC W1-8 184).

32. 1948, Tercer recuadro-segunda fila, Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185)

Tercera fila

La tercera fila, al igual que la primera, está compuesta por cinco recuadros. En ella, a diferencia de las dos filas anteriores, los dibujos no son fácilmente referenciables; presenta un conjunto de imágenes más complejas visualmente, que las ubicadas sobre las dos filas superiores.

Las dos primeras filas son imágenes pertenecientes a reflexiones propias de su obra arquitectónica y urbanística, como símbolos y signos representativos. Por el contrario, las de ésta tercera fila, pertenecen a reflexiones y búsquedas dentro de su obra pictórica.

Tercera fila – Primera imagen

En el primer recuadro (fig. 33), una cabeza que oscila entre la máscara de un guerrero o una bestia, girada en un ángulo de 45 grados, mira hacia el frente. Sus fuertes rasgos definen un carácter monstruoso. Sobre su cabeza sobresale una cornamenta menor hacia sus lados. Sobre su frente, un protube-

36 Carnet *Nivola I,* p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

rante cuerno se extiende hacia delante. La indefinida nariz a base de líneas verticales entrecruzadas con algunas horizontales, culmina en los gruesos labios de una boca entreabierta. El trazo de la quijada, define una cabeza con rasgos cuadrangulares. Por el ángulo de giro, sólo es posible observar un ojo sobre el rostro, ubicado sobre lo que pareciera un yelmo de guerrero romano, el cual demarca el pómulo. La cabeza es sostenida por un robusto cuello.

En la tabla de texto de la página 185 del carnet *Nivola I* (fig. 34) escribe:

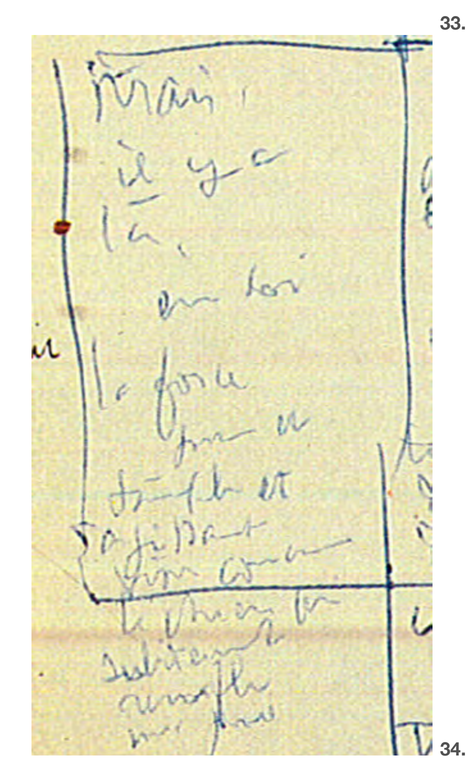
Mais
Il y a
Là
En soi
La force
Pure et
Simple et
Agissant
(viser
 concerner)
le chien qui
subitement
renifle
une proie[37]

Tres palabras resumen la imagen con relación al texto: la referencia a la *fuerza*, el *perro* como representación del animal en términos universales y la *presa*. La figura de una máscara de guerrero combinada con características más propias de un animal, visualmente más cercanas a la fisonomía de un toro que del perro que menciona en el texto, definen una intención de ataque o de alerta. Es una imagen que representa la generalidad masculina del guerrero, del luchador. En la búsqueda figurativa, entre este primer dibujo preparativo y el definitivo que representa en la litografía final, es posible observar que la cabeza con máscara de guerrero pasará por un proceso de transformación hasta llegar a la conformación de una cabeza más representativa de una especie de toro, la cual al final enfatiza igualmente la alusión a la fuerza y masculinidad.

Tercera fila – Segunda imagen

En la imagen de este segundo recuadro (fig. 35), presenta dos elementos: una posible roca en posición vertical, con una forma fálica y a su lado, una mujer

33.



34.

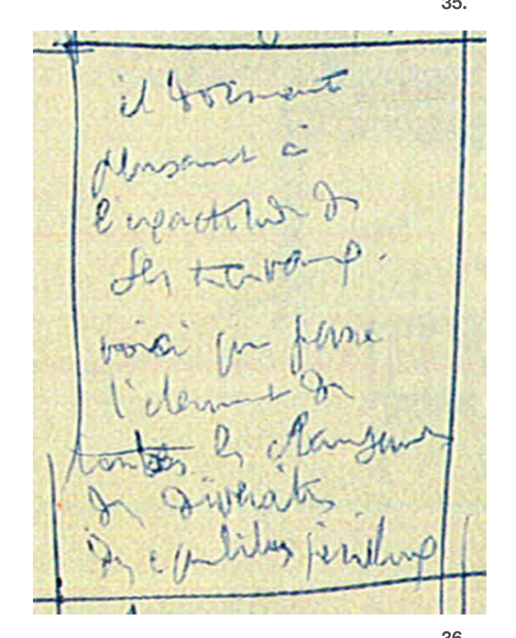
33. 1948, Primer recuadro-tercera fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

34. 1948, Primer recuadro-tercera fila, Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185)

37 Carnet *Nivola I,* p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)



35.



36.

35. 1948, Segundo recuadro-tercera fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

36. 1948, Segundo recuadro-tercera fila, Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185)

desnuda de perfil, inclinada hacia la roca, queriendo tocarla con sus manos. El elemento vertical se encuentra sobre el costado izquierdo del recuadro, sobre un terreno con algunos elementos curvos; la mujer, está ubicada sobre el fondo del área derecha, enfatizado a partir de una línea de horizonte.

En la tabla de texto del carnet *Nivola I* (fig. 36), Le Corbusier escribe:

> Il(s) dormant
> (pesant) à
> l'exactitude de
> ses travaux
> voici que passé
> l'élément de
> tou(te)s les
> changements
> des diversités
> des équilibres
> périlleux[38]

Lo que deja entrever con este primer texto y la imagen, es que en contraposición a la fila anterior, en la que hace referencia directa a los descubrimientos e invenciones del hombre a partir de procedimientos racionales o los avances de la técnica, en esta tercera fila prueba que el hombre no es sólo y puramente razón. El equilibrio se presenta en la contraposición de las emociones con la razón; entre la conciencia del cuerpo, así como la del espíritu; en la aceptación de la existencia de emociones físicas, como parte del mundo sensible, sus diversidades y sus peligros, como parte del equilibro en la conformación de la totalidad. La connotación de esta tercera fila, empieza a consolidarse a partir de la definición más propia de las formas físicas, palpables, sexuales, el hombre, la mujer, la roca y su expresión en términos de imagen que incurre, ya no en sus textos de arquitectura o urbanismo, sino en el terreno del arte y su obra pictórica.

Tercera fila – Tercera imagen

El tercer recuadro (fig. 37), está ubicado sobre el eje central de la tabla. Al igual que en los dos casos anteriores, la imagen no es clara. Es posible tejer una relación con formas orgánicas, cavidades a partir de líneas que se entrelazan, como una imagen tentativa de lo que en el lenguaje corbusiano representa el

38 Carnet *Nivola I,* p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

concepto de *Mariage du contours.*[39] Otra posibilidad es relacionar estas formas y cavidades con el concepto de *formas acústicas;* sin embargo, estas afirmaciones caen en interpretaciones formales, no verificables hasta el momento, puesto que sus intenciones con relación a la imagen no está definida en ningún documento paralelo, para contrastar la información. Por esta razón, al igual que en algunos de los casos anteriores, es fundamental acudir a los textos de la tabla contigua, los cuales pueden guiar la lectura de estos bosquejos, para poner sobre la mesa algún tipo de indicio sobre un hilo conductor que permita acceder a la idea principal que intenta plantear en este recuadro.

En la tabla de texto de la página 185 de su carnet *Nivola I* (fig. 38), escribe:

> Coquille
> Femme
> Creux pour
> Recevoir
> (dedans)
> bosses pour
> voir et toucher
> et pétrir (1)
> caresser [40]

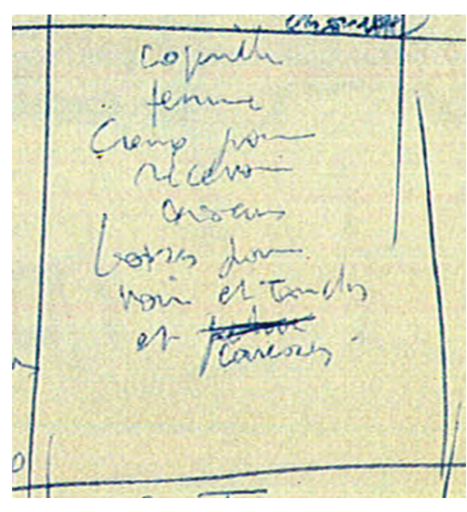
Nota: (1) palabra tachada. La corrige con el término *« caresser »*

Estas palabras clarifican gran parte de su intención. "Concha, mujer, hueco para recibir", "(interior), abolladuras para ver y tocar y (amasar), acariciar". Las palabras conducen la mirada hacia las formas femeninas, cavidades, conchas, en general, a formas que provienen más del concepto de *objetos de reacción poética,* planteado a finales de los años veinte; objetos y formas palpables y acariciables; el mundo de las formas pertenecientes a la tierra, a las rocas, a la naturaleza, a lo femenino. Le Corbusier le habla a los sentidos, más precisamente al sentido del tacto.

Tercera fila – Cuarta imagen

El cuarto recuadro (fig. 39) enmarca el perfil del torso de una mujer desnuda, girado 45 grados aproximadamente hacia su izquierda. La figura tiene un elemento curvo sobre su cabeza en la esquina superior izquierda del recuadro. Es un objeto que pareciera ser un gran cuerno que sobresale, con la parte con-

37.



38.

39 Sobre el tema ver: INGERSOLL, Richard, *Le Corbusier : a Marriage of Contours*, Princeton Architectural Press, New York 1989.

40 Carnet *Nivola I,* p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

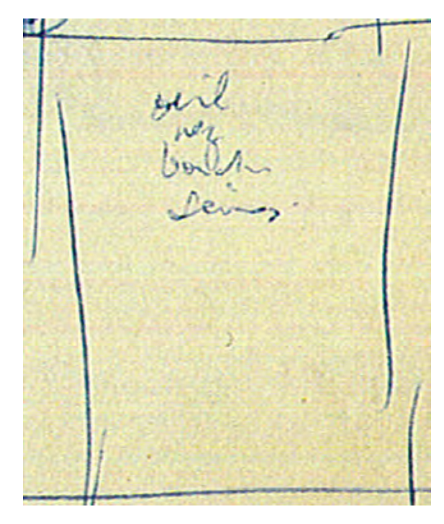
37. 1948, Tercer recuadro-tercera fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

38. 1948, Tercer recuadro-tercera fila, Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185)





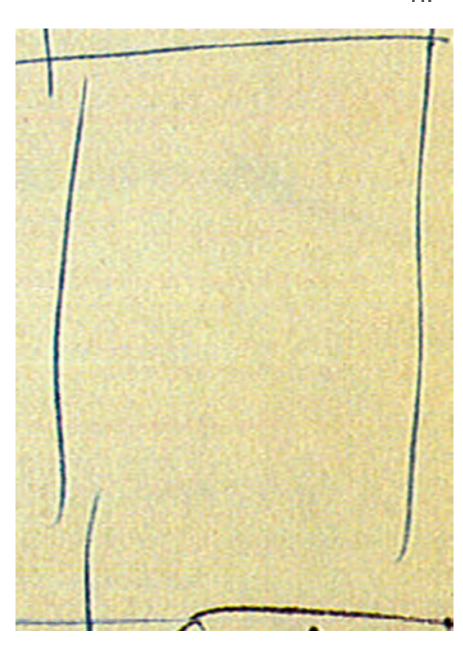
39.



40.



41.



42.

39. 1948, Cuarto recuadro-tercera fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

40. 1948, Cuarto recuadro-tercera fila, Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185)

41. 1948, Quinto recuadro-tercera fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

42. 1948, Quinto recuadro-tercera fila, Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185)

vexa tangente a la cabeza y la cóncava hacia atrás del torso.

En la tabla de texto de la página 185 del Carnet *Nivola I* (fig. 40), escribe:

> Œil
> nez
> bouche
> seins[41]

"Ojos, nariz, boca, pechos"; partes del cuerpo, que en la imagen son específicos de una figura femenina. Una figura que se contrapone a la masculinidad de las de los dos primeros recuadros de esta fila.

Tercera fila – Quinta imagen

En el quinto recuadro (fig. 41), una criatura con un sinuoso y desnudo cuerpo de mujer, una cabeza más propia de una cabra por un protuberante cuerno que sobresale de su frente y dos enormes alas que nacen desde sus hombros, sobrevuela en posición horizontal, lo que parece un horizonte conformado por una superficie de agua. A nivel de su cuello y su pecho, dos líneas paralelas la entrecruzan verticalmente, hasta intersectarse perpendicularmente con la línea del horizonte inferior. En el punto de intersección, las dos líneas rectas que caen verticalmente, se transforman en dos líneas serpenteantes, como si se tratase de un reflejo en el agua.

En la tabla de texto de la página185 del Carnet *Nivola I* (fig. 42), Le Corbusier no escribe nada en esta casilla. Cualquier referencia a un texto no ha sido plasmada hasta el momento. Lo que sí es claro, como se verá más adelante en el siguiente capítulo, es que esta figura que dibuja, es posible identificarla continuamente en la obra pictórica tardía de Le Corbusier. Y en esta casilla la imagen es clara desde un principio.

Cuarta fila

La cuarta fila está compuesta por tres recuadros al igual que la segunda, distribuidos simétricamente a partir del eje central de la tabla. La casilla central está ubicada sobre el eje central de la tabla.

41 Carnet *Nivola I,* p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

Cuarta fila – Primera imagen.

En el primer recuadro (fig. 43), un gran pez visto de perfil, con su cabeza hacia el costado izquierdo del espectador, se posa sobre una compleja figura generada por una serie de trazos verticales. El pez presenta una definida fisonomía en la cual, es posible identificar el ojo, la boca, su aleta lateral central y otra posterior. En la figura inferior, parece representar la parte delantera de un caballo visto de perfil, con su cabeza levantada y su boca abierta.

En la tabla de texto de la página 185 del carnet *Nivola I* (fig. 44), escribe:

Ulysse
Cheval
Poisson
Tribulation(s)
Batailles et
Guerre
Pas de répit
Jamais
Les cheveux blancs
Ne trouvent point
De repos
Les amazones[42]

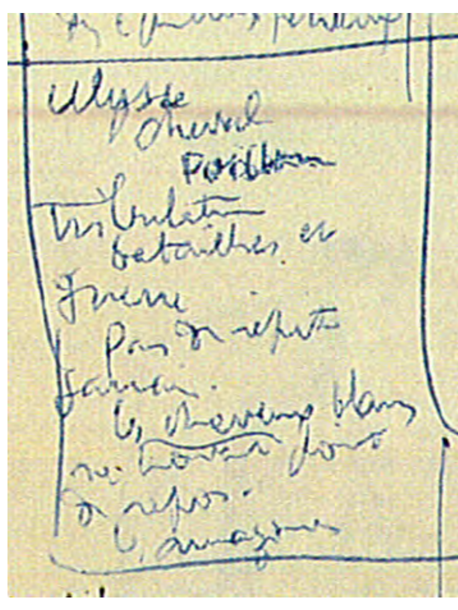
"Ulises, caballo, pescado, tribulaciones, batallas y guerra", "no hay respiro jamás", "los caballos blancos no encuentran puntos de reposo", "las amazonas". En estas primeras ideas referentes a esta casilla, presenta dos conceptos generales que aluden a las figuras que conforman las primeras imágenes. El primero, está relacionado con la continua lucha y el heroísmo, en tanto que nombra a Ulises, las batallas, las guerras y principalmente las amazonas, como incansables luchadoras. El segundo, tiene que ver con los personajes; las amazonas como la representación de la fuerza en la lucha representada en la figura de la mujer; Ulises, como representación del héroe masculino y el caballo, como el animal representativo de las grandes batallas. Faltaría identificar el sentido del pez o más bien el pescado, que podría aludir al objetivo, las hazañas, lo conseguido, como un trofeo.

Cuarta fila – Segunda imagen.

Este segundo recuadro (fig. 45) está ubicado sobre el eje central de la ta-



43.

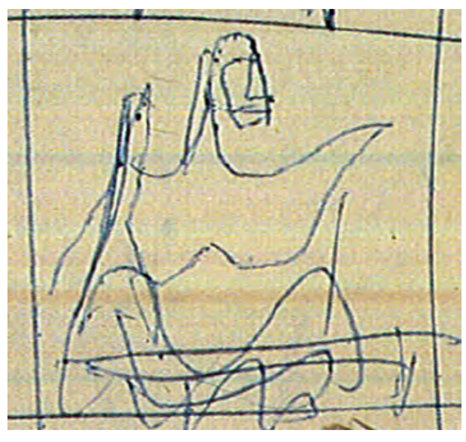


44.

43. 1948, Primer recuadro-cuarta fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

44. 1948, Primer recuadro-cuarta fila, Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185)

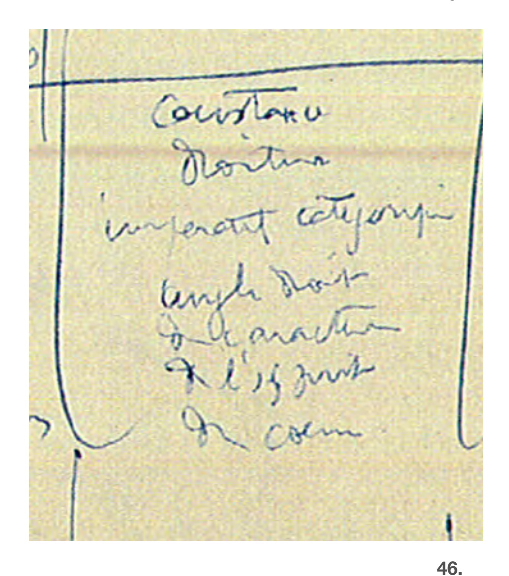
42 Carnet *Nivola I,* p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)



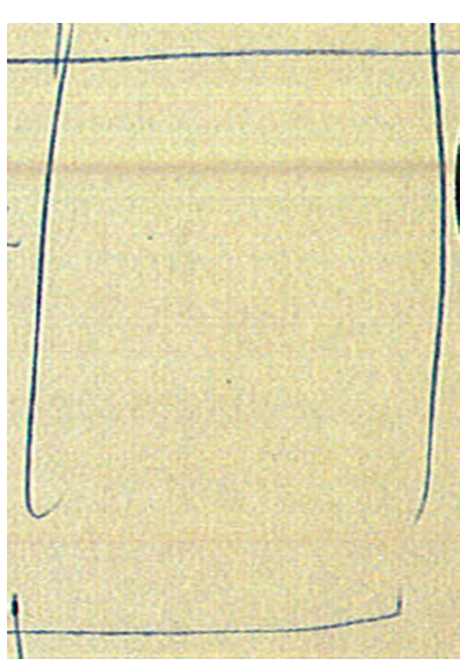
45.



47.



46.



48.

45. 1948, Segundo recuadro-cuarta fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

46. 1948, Segundo recuadro-cuarta fila, Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185)

47. 1948, Tercer recuadro-cuarta fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

48. 1948, Tercer recuadro-cuarta fila, Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185)

bla. La composición de la imagen está basada en la figura de una mujer con su rostro de perfil y su torso frontal. En él, sus formas femeninas se funden en una especie de manto, que a su vez, se transforma en una especie de alas. La figura esta ubicada sobre la insinuación de unas líneas curvas y otras horizontales. A diferencia del torso desnudo que aparece en el centro de la tercera fila de la tabla, el cual enseña la naturaleza física y real del cuerpo femenino, ésta nueva figura femenina, es presentada en otro estado; es una representación más cercana a la imagen icónica de la mujer en términos espirituales y no enfatizando sus atributos físicos.

En la tabla de texto del Carnet *Nivola I* (fig. 46), Le Corbusier escribe:

Constance
Droiture
Impératif catégorique
L'Angle droit
Du caractère
De l'esprit
Du Cœur [43]

"Constancia, rectitud, imperativo categórico, ángulo recto del carácter, del espíritu, del corazón". La posible relación de estos conceptos con la figura femenina de la imagen, puede ser definida en términos que están más en el campo de las virtudes, que en términos conceptuales o descriptivos. Estas palabras permiten identificar la construcción del carácter de lo que esta figura femenina representa; en ellas define virtudes sólidas y universales, que responden a la lectura formal y simbólica de la concepción de la imagen de esta mujer con su manto. Esta figura también es identificable a primera vista, en series de su obra pictórica tardía, como se verá en el próximo capítulo.

Cuarta fila – Tercera imagen.

En el tercer recuadro de esta fila (fig. 47), dibuja dos arcos: un gran arco central en primer plano, como una especie de bóveda y un segundo arco en la parte posterior, menos protuberante y unido, sobre el costado lateral izquierdo, a un elemento rectangular vertical. Con respecto a estas figuras es posible identificar que dos elementos compositivos, definen esta imagen: por un lado, la bóveda o arcada y en segundo lugar, la alusión a una posible torre; dos elementos arquitectónicos que precisan dos direcciones: la torre como representación de la verticalidad y la bóveda, del espacio horizontal.

43 Carnet *Nivola I,* p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

En la tabla de la página 185 del carnet *Nivola I* (fig. 48), no hay texto, deja la casilla vacía, por lo tanto no es posible hasta el momento consolidar una relación más específica respecto a la idea que busca expresar.

Quinta fila

Quinta fila – Primera imagen.

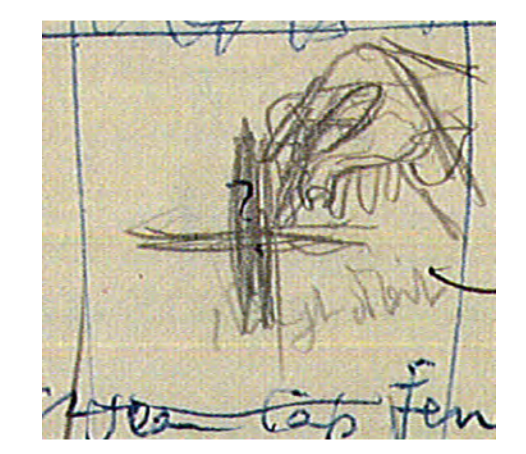
La quinta y última fila presenta un sólo recuadro (fig. 49), ubicado sobre el eje central, en la parte inferior de la tabla. Este, contiene un dibujo a lápiz, incluido después de los anteriores, a diferencia de los anteriores que están dibujados con tinta azul. En el dibujo, una mano derecha, identificada por su ubicación, dibuja con un lápiz o un carbón, una cruz de cuatro lados iguales y cuatro ángulos rectos en el centro del recuadro. Bajo esta imagen, escribe una anotación, en un tono muy suave y casi ilegible, que dice: *« l'angle droit ».*[44] Este texto define de forma precisa y concreta, la idea y el concepto de la imagen.

A diferencia de los casos anteriores, en la tabla de texto de la página 185 del carnet *Nivola I* (fig. 50), la casilla correspondiente no contiene un texto que se relacione con esta imagen. Por el contrario presenta otro dibujo en vez de un texto. En esa tabla dibuja la imagen iconográfica de la *mano abierta* y escribe sobre el dibujo *« la main ouverte »*. [45] Esto indica que hasta el momento, hay dos ideas rondando que aún no han sido definidas.

4.2.1.4 Las anotaciones

Un tema fundamental en los dibujos preparatorios, además de la construcción de las tablas, es las anotaciones que hace Le Corbusier alrededor de ellas. Estas notas y dibujos complementarios, ayudan a aclarar gran parte de las decisiones proyectuales, a identificar las fechas en las que realiza estos esquemas, reconocer relaciones entre lo que piensa paralelamente, o a determinar las condiciones y los lugares en los que realiza estos esquemas.

En la esquina inferior izquierda de la tabla (fig. 51), dibuja un recuadro independiente con tinta negra, a diferencia de la tabla gráfica que está con tinta azul. En éste encierra la frase que define el título de la obra, a partir de una re-





49.



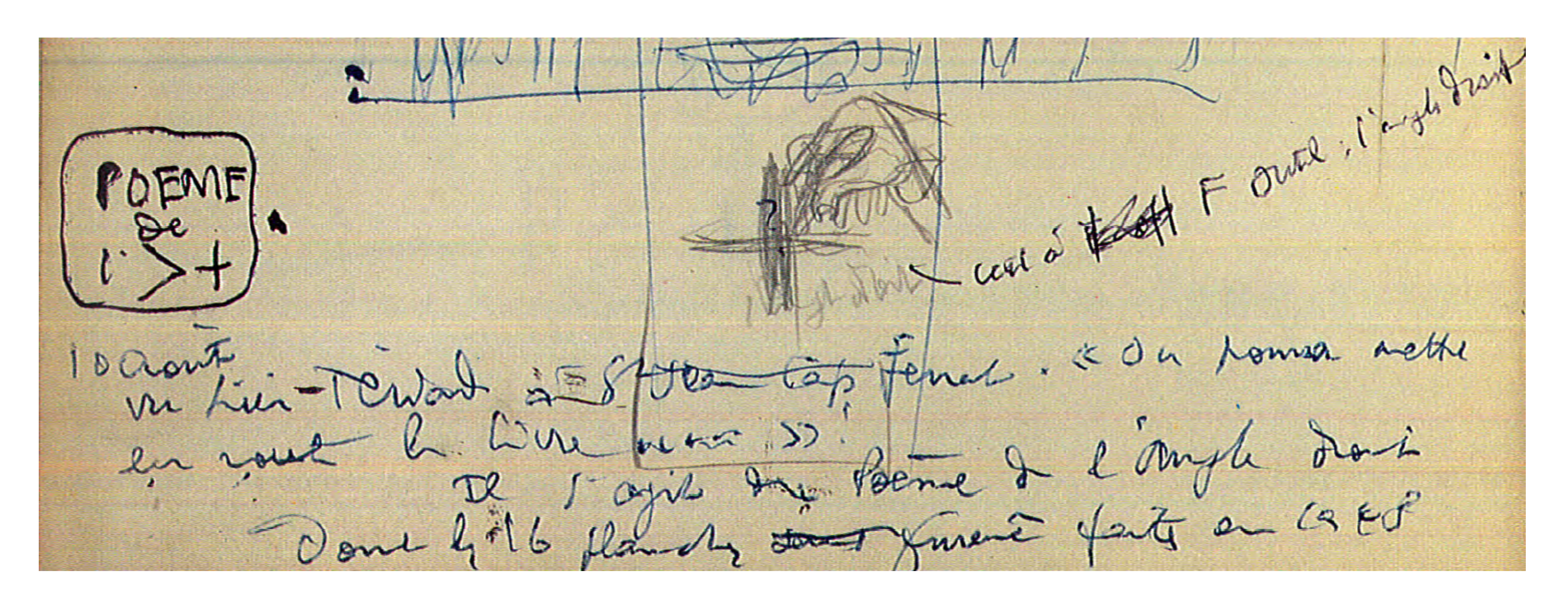
50.

49. 1948, Primer recuadro-quinta fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

50. 1948, Primer recuadro-quinta fila, Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185).

44 Carnet *Nivola I,* p. 184, 1948 (FLC W1-8 184)

45 Carnet *Nivola I,* p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)



51.

51. 1948, Anotaciones Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

ferencia de dos signos:

> POEME
> de
> l' > + [46]

Bajo este recuadro, en la parte inferior de la página y con la misma tinta con la que hace el esquema de la tabla, escribe:

> 10 août
> Vu hier – Teriáde à St. Jean Cap Ferrat « on pourra mettre
> En route le Livre ….. » !
> Il s'agit du Poème de l'Angle droit
> Dont les 16 planches furent faites en 1948. [47]

Estas anotaciones indican varias premisas: primero, que Le Corbusier le presenta a Tériade este primer esquema y él acepta esta primera idea, para poner en marcha el proyecto. Segundo, que desde un principio define el nombre o el título del libro, por la frase en la que dice *« Il s'agit du Poème de l'Angle droit »* y lo reafirma con la anotación del recuadro superior en el que escribe el título. Tercero, que 16 de las planchas (los dibujos de cada recuadro) son realizadas en 1948 y la del recuadro inferior central, el de la mano dibujando la cruz de la quinta fila, es adherida después.

Con relación a este último recuadro hay un detalle adicional; Le Corbusier marca un signo de interrogación con tinta negra, en el centro de la cruz. Esto presupone que del dibujo o el signo, no está definido aún; sin embargo, escribe una nota al lado derecho de esta casilla, en la que dice: *« C'est à F outil : l'angle droit »*. [48]

Tal vez piensa primero, *la mano abierta* de la tabla contigua, para esta casilla y después, decide que debe ser *la mano con el carbón trazando la cruz,* como representación del ángulo recto.

El último detalle en este esquema es que en la parte inferior de este último recuadro con la imagen de la mano dibujando el ángulo recto, insinúa una casilla más, con el mismo lápiz con el que realiza el dibujo, pero en una proporción menor y sin ninguna imagen. Con este detalle adicional es posible concluir, que en este primer esquema gráfico de la página 184 del carnet *Nivola I*, Le Corbusier deja planteados al final, 18 recuadros insinuados y organizados de la siguiente forma:

Primera fila: 5 planchas o recuadros.

Segunda fila: 3 planchas o recuadros.

Tercera fila: 5 planchas o recuadros.

Cuarta fila: 3 planchas o recuadros.

Quinta fila: 1 plancha o recuadro.

Sexta fila: 1 plancha o recuadro (insinuado)

En conclusión, Le Corbusier avanza una y otra vez sobre este primer esquema. Él continúa adicionando elementos y reflexionando sobre ellos después de su primera reunión con Tériade. Estas afirmaciones se verifican en las anotaciones y en los cambios de tinta o grafito con los que realiza algunas de las notas y dibujos.

---

46 Carnet *Nivola I,* p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

47 Carnet *Nivola I,* p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

48 Carnet *Nivola I*, p. 184, 1948 (FLC W1-8 184)

 52. 1948, Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185)

52.

4.2.2 1948, Segundo esquema – Carnet *Nivola I,* p. 185 (FLC W1-8-185)

4.2.2.1 La estructuración

Sobre la página 185 del carnet *Nivola I* (FLC W1-8 185), se encuentra la tabla de texto (fig. 52), la cual realiza paralelamente a la tabla gráfica de imágenes de la página 184 (FLC W1-8 184). En ella repite la estructura formal de la de imágenes, sin embargo el contenido de los recuadros pasa de imágenes a texto.

Ésta tabla de texto consta de 18 recuadros. 15 de ellos contienen un texto escrito a mano, con la misma tinta azul con la que realiza la tabla. Los 3 recuadros restantes, se encuentran vacíos. Esto indica que, aunque las imágenes de la primera tabla (fig. 16) están predefinidas desde un principio, los textos en general, están aún por precisar, como lo afirma en una de sus anotaciones: « *(Ici dossiers) rédaction les premiers essayes de rédaction ».*[49] En éste esquema se esbozan las primeras ideas y conceptos en relación con las imágenes.

Le Corbusier compone este esquema con varios elementos distintos a la imagen: letras, palabras o conceptos, números y contenido.

Las letras

A diferencia del esquema de la página 184, en éste de la página 185, escribe con la misma tinta azul de la tabla, sobre su costado izquierdo y en sentido vertical, las 4 primeras letras del abecedario: A, B, C, D, frente a cada una de las filas que la conforman. Las ubica en orden descendente desde la fila superior y luego, con tinta negra, adiciona dos letras más: E, F. En total, escribe las 6 primeras letras del abecedario: A – B – C – D – E – F.

Las palabras

Con tinta negra, escribe 6 conceptos, cada uno, debajo de cada letra, en el siguiente orden:

Primera fila:	A *Milieu*
Segunda fila:	B *Esprit*
Tercera fila:	C *Chair*
Cuarta fila:	D *Caractère*
Quinta fila:	E *Offre*
Sexta fila:	F *Outil*

Al utilizar dos tintas distintas, indica que hay dos etapas en la realización del esquema; una primera en la que nombra, cada una de las filas de la tabla con las letras del abecedario y una segunda, en la que adiciona los seis conceptos y las dos últimas letras que son: la E y la F.

Los números

En la parte superior del esquema, en sentido horizontal, escribe sobre cada uno de los recuadros de la primera fila, los números del 1 al 5, en orden ascendente de izquierda a derecha (1, 2, 3, 4, 5). Con ello numera cada una de las columnas que conforman la tabla. Sobre el eje vertical, la tabla es organizada a partir de letras y palabras, y sobre el eje horizontal, numéricamente:

	1	2	3	4	5
A *Milieu*					
B Esprit					
C Chair					
D Caractère					
E Offre					
F Outil					

49 Carnet *Nivola I,* p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

4.2.2.2 El contenido de la tabla

La conjunción de imagen y texto se evidencia en estos dos primeros esquemas del carnet *Nivola I* (fig. 15). Aunque existe una relación entre las *ideas* de la imagen y las palabras de la tabla textos, hasta ahora son conceptos esbozados que enuncian la idea, pero que aún no son del todo claros. Algunos presuponen la presentación de algunas de sus teorías; otros están dentro de un campo más descriptivo o conceptual. En esta primera etapa, la posible comprensión de su intención es aún vaga. Aunque algunas de las palabras de los recuadros, hacen referencia a temas o conceptos identificables, la información que contienen las dos tablas hasta el momento, demuestran que las dos primeras filas, las que corresponden tanto a *Milieu* como a *Esprit*, son las que define con mayor claridad. En ellas representa temas que trabaja en sus proyectos arquitectónicos y urbanísticos, al igual que en sus teorías, las cuales precisa y sistematiza a lo largo de su investigación paciente. [50]

Las imágenes de la primera tabla pueden ser verificables en la definición de algunos de los signos representativos de su arquitectura.[51] En la primera fila de la tabla es posible reconocer cinco leyes básicas de la naturaleza.[52] Esto es esencial y útil tanto para la arquitectura, como para el análisis del comportamiento humano, con relación a la dictadura de las leyes de la naturaleza y su relación con el espacio. Las Leyes pueden ser identificables de la siguiente forma: 1) La ley de las 24h del sol; 2) La ley de los ciclos del agua; 3) La ley de la gravedad; 4) La ley del meandro; y 5) La ley del equilibrio entre contrarios. A partir del estudio y reconocimiento de las leyes del universo, se abre paso a las creaciones humanas a través de la razón, las cuales relacionan al hombre con el medio. Estas son puntualizadas como iconos gráficos: 1) El *Modulor*: armonía entre número y naturaleza; 2) la *Unité d'habitation*: armonía entre Arquitectura y su emplazamiento; 3) El juego de los solsticios: armonía compositiva entre la obra arquitectónica y la luz natural.

Si en las primeras dos filas (*Milieu* y *Esprit*) es posible reconocer en las imágenes iconográficas la relación con su arquitectura; en las segundas dos filas (*Chair* y *Caractère*) hay que acudir a su obra pictórica para reconocer las imágenes elegidas. Las primeras imágenes están precisadas como signos, que por su propia definición, llevan implícitos en sí mismos tanto un carácter singular como universal, como por ejemplo lo femenino y lo masculino, lo cóncavo y lo convexo, lo animal y lo humano, entre otras cosas. Las imágenes de *Chair* y *Caractère* provienen de reflexiones personales del autor, que a su vez son traducidas en actos creativos expresados en su obra pictórica.

En estas dos filas, *Chair* y *Caractère*, deja alguna de sus casillas vacías, con el texto por definir. El dibujo en la *tabla gráfica de imágenes*, está planteado desde un principio, sin embargo el texto o los conceptos que le acompañan, no han sido definidos aún en esta etapa. En algunos de los conceptos de las casillas que sí poseen texto, es posible identificar temas lógicos y trascendentes al asociarlos con su obra pictórica. En algunos de ellos, se percibe una relación directa con el campo personal del autor. Le Corbusier plantea estos temas a partir del mundo de los sentidos y las emociones, para traducirlos como manifiestos de carácter objetivo y conceptual, a través de los procesos del genio creador.

En la franja de *Chair*, por el concepto elegido –carne-, ya presupone un indicio: una referencia al campo de los sentidos, del tacto, de las formas. En la franja de *Caractère*, la misma palabra lo indica –carácter-, se concentra más en el campo del espíritu del artista; un término que comprende asociaciones de orden emocional-intelectual. Es la referencia a las elecciones del genio creador que, a través de su obra, busca producir emociones del espíritu, las cuales afectan y confrontan tanto razón como corazón.[53]

En los términos que utiliza en la franja de *Caractère*, Le Corbusier hace referencia a personajes míticos de la historia y a sus continuas batallas en pos de conseguir un ideal. En la segunda casilla, ubicada sobre el eje central de la tabla, hace referencia a conceptos éticos, que aluden a lo que plantean con Ozenfant en los artículos *« L'Angle droit »* y *« Nature et création »* (1923), en el que buscan determinar la ética que ha de estar implícita en las respuestas del artista moderno a través de su obra, con relación a la búsqueda de la aceptación del público. El artista no debe comerciar "servilmente" con la naturaleza como un ser imitativo, que aspira a encontrar una obvia reacción positiva del público ante su obra, en tanto que logra emocionarlo en la medida en que, hace que sus emociones se vean reflejadas ante la "hermosa imagen", de la imitación

50 Ejemplos de estos temas serán presentados y analizados en el siguiente capítulo (Capítulo 5), al hacer la reconstrucción genealógica de cada una de las imágenes que conforman estas dos filas del iconostasio.

51 Ver el capítulo de « Signes » en: LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 157.

52 Sobre el sentido y valor de la identificación de las leyes de la naturaleza para Le Corbusier ver: OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, « Nature et création », 1923, cit.

53 El artículo escrito « L'Angle droit », publicado por Ozenfant y Jeanneret está compuesto por la identificación de 11 términos, dentro de los cuales está la definición del concepto de emoción. Este tema será analizado a profundidad en el capítulo 6 de esta tesis. Ver: OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, « L'Angle droit », Paris 1923, cit.

de un paisaje representado en una pintura.[54] Todo lo contrario; la ética está en el reconocimiento del *ángulo recto* como definición categórica de lo que el hombre es capaz de abstraer de la naturaleza, para transformarlo en sus propias creaciones, fuera de actitudes imitativas y serviles.

Las dos últimas casillas, ubicadas sobre el eje central de la tabla, una corresponde a la quinta fila, denominada por la letra E y el concepto de *Offre*; la última, corresponde a la sexta fila y está denominada por la letra F y el concepto de *Outil*. Estas dos casillas, intercambian su contenido de una tabla a la otra y así mismo, el texto que les corresponde. En esta tabla de texto, la casilla de la fila E, contienen un texto que dice: « *La main Ouverte* » y adicionalmente, presenta un dibujo de su reconocido icono; [55] esté es el único dibujo dentro de esta tabla de texto (fig. 53).

Bajo esta casilla E, a nivel de la letra F y el concepto de *Outil*, continúa las líneas de la tabla, insinuando que hay una sexta casilla; sin embargo, como la hoja se termina, no tiene el suficiente espacio en la parte inferior de la hoja para continuar la tabla. Por esta razón, traza una línea diagonal desde el pequeño trozo del recuadro, hacia el costado derecho de la tabla, direccionando la mirada hacia una anotación que dice: « *tracer l'angle droit* » (fig. 53). Sobre el lado derecho de esta anotación, en la esquina inferior derecha de la hoja, dibuja dentro de un pequeño recuadro, la imagen de la mano dibujando una cruz. Este es el mismo dibujo que realiza en el esquema anterior, el de la página 184 del carnet *Nivola I* (fig. 49), dentro del último recuadro de la tabla. Por lo tanto, sobre ésta tabla de texto define las dos últimas casillas: la de la fila 5, con la imagen de la « *La main Ouverte* » y adiciona la casilla de la fila 6, con la imagen definitiva de la mano trazando una cruz: el ángulo recto.

Si se retoma la anotación que hace en el esquema de la página 184 del carnet *Nivola I* (fig. 51), sobre el lado derecho de la última casilla de la tabla, con la mano dibujando la cruz, es posible identificar que está realizada con la misma tinta de las anotaciones de la página 185. Esto lleva a presuponer que después de su primera reunión con Tériade y una posible reflexión sobre las ideas discutidas, Le Corbusier adiciona estos avances y los plasma sobre éste mismo esquema.

Dos signos independientes cierran el recorrido de la tabla como iconos que recogen una experiencia de investigación: la mano abierta y la mano trazando el signo del ángulo recto. Estas dos imágenes iconográficas son una síntesis gráfica de investigaciones previas, a lo largo de su carrera. Ahora son plasmadas en signos que pueden ser leídos como representación de conceptos universales y transmisibles, de una experiencia de vida e investigación. La mano abierta « *comme suite à des préoccupations et à des débats intérieures venus du sentiment angoissant des désharmonies qui séparent les hommes si souvent et en font des ennemis.* »[56] La mano trazando la cruz como "su respuesta", como "su elección".[57] Como dice en su libro *Quand les cathédrales étaient blanches* (1937), en el capítulo titulado « *Orthogonal, signe de l'esprit* » escribe:

> Ese signo +: es decir, una recta que corta a otra recta formando cuatro ángulos rectos, ese signo que es el ademán mismo de la conciencia humana, ese signo que se traza instintivamente, gráfico símbolo del espíritu humano: ordenador.
>
> Ese gráfico al que -¿por qué camino intuitivo?- se ha dado el sentido del más, de lo positivo, de la suma, de la adquisición. Signo constructor.[58]

4.2.2.3 Las anotaciones

Al igual que en la página 184 del carnet *Nivola I*, Le Corbusier escribe otra serie de anotaciones alrededor de la tabla, con la misma tinta negra de estos dos últimos cambios en las dos últimas casillas. Por la fecha de las anotaciones y el color de la tinta es posible verificar que estas notas han sido escritas después de mostrar el primer esquema a Tériade,[59] puesto que entre las letras *E-Offre* y *F-Outil*, Le Corbusier escribe un comentario fechado con el 11 de agosto de 1948, bajo una palabra que dice: « *Coïncidence* » (fig. 53).[60] En él hace referencia a un comentario que recibe por parte de una mujer que se encuentra presente en un almuerzo ofrecido por Tériade en St. Jean Cap Ferrat.[61] En este almuerzo, según las notas de Le Corbusier, la mujer presente es una « *chiromancienne*[62] *de haute classe* », quien casualmente, mira su mano y la

54 Sobre el tema ver: OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, « Nature et création », 1923, cit..

55 Sobre «La main Ouverte», ver: LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 157.

56 Ver el capítulo de « La main Ouverte » en:Ibid., pp. 154-155.

57 LE CORBUSIER, *Le Poème de l'angle droit*, 1955, op. cit., p. 150.

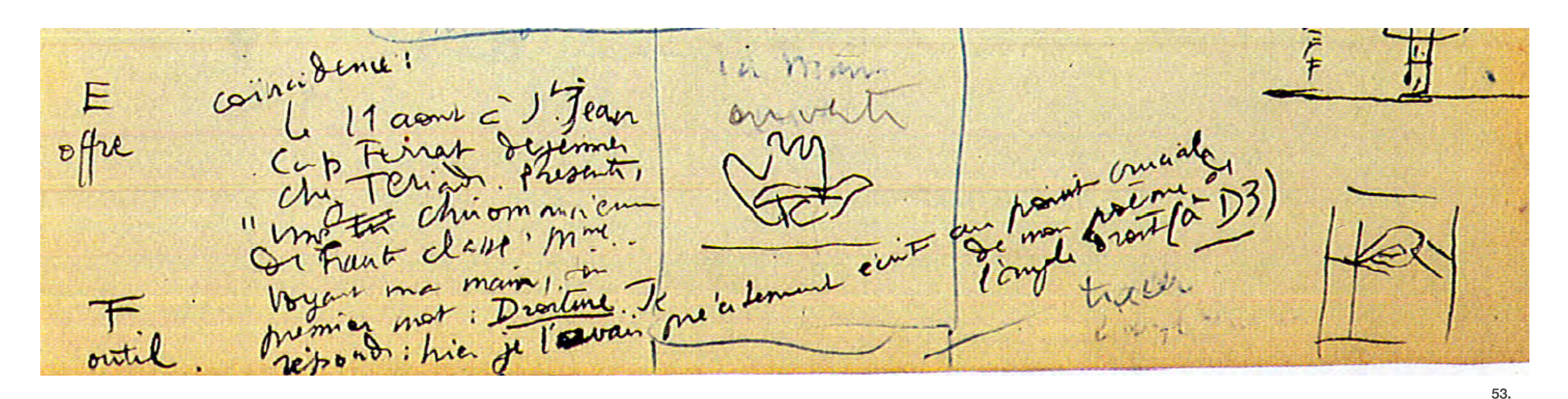
58 LE CORBUSIER, *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides*, 1937, cit..

59 Primera reunión es el 10 de agosto de 1948. Ver: Carnet *Nivola I*, p. 184, 1948 (FLC W1-8 184).

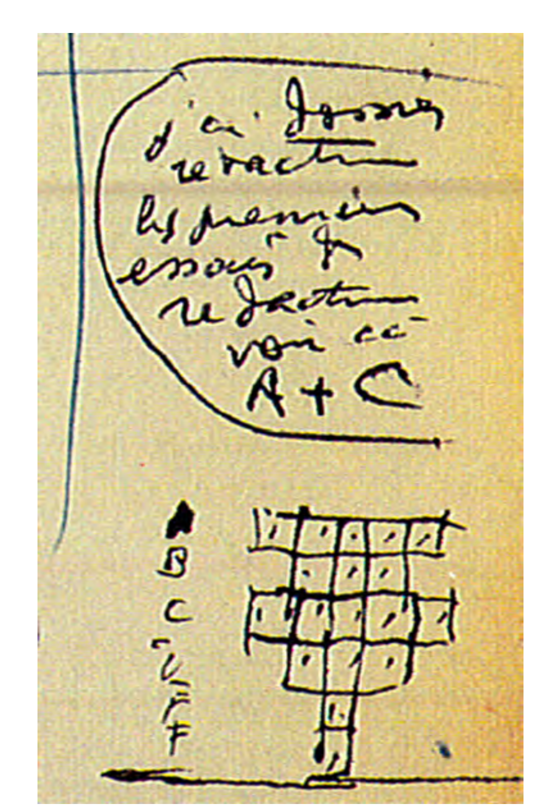
60 Carnet N*ivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

61 Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

62 Quiromancia: Supuesta adivinación de lo concerniente a una persona por las rayas de



53.



54.

53. 1948, Detalle anotaciones en la labla de textos, Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185)

54. 1948, Detalle anotaciones en la labla de textos, Carnet *Nivola I*, p. 185 (FLC W1-8 185)

primera palabra que le viene en mente es « *Droiture* », a lo cual Le Corbusier responde: « *hier je l'avais précisément écrit au point crucial de mon poème de l'angle droit (à D3)* ».[63]

Más allá de lo anecdótico, en esta anotación se consolidan dos temas esenciales: Le Corbusier reafirma el concepto de « *Droiture* », palabra que subraya como « *point crucial* » de su Poema y reafirma el nombre de la obra como *Poema del Angulo Recto*: « *mon poème de l'angle droit* ». [64] Por lo tanto, a partir de los dos esquemas, el de la tabla de imágenes y la de texto, la reunión y aprobación de Tériade, se consolida: en primer lugar, el nombre de la obra, en segundo lugar, el contenido bajo la combinación de *Imagen* y *Texto*, a partir de una estructura gráfica denominada hasta este momento como: *table graphique des matières* y en tercer lugar, el concepto de *Droiture* como punto crucial dentro de la obra, con una ubicación específica y central dentro de la estructura. La precisión de estos parámetros desde un principio, permite enfocar la mirada de forma mas puntual hacia algunas de las intenciones dentro del proceso de desarrollo de la obra, lo cual sirve como guía para continuar con la reconstrucción del proceso, bajo la misma claridad con la que Le Corbusier desarrolla estas primeras aproximaciones.

Otro punto importante dentro de este esquema se encuentra sobre el lado derecho de la tabla (fig. 54), a nivel de la fila de *D-caractère*. Le Corbusier dibuja a una escala menor, un pequeño esquema de la tabla, pero en este caso con las casilla vacías. Simplemente ubica un punto en el centro de cada una. Sobre el lado izquierdo de este pequeño esquema repite las mismas 6 letras de la tabla mayor, en el mismo orden, para nombrar cada una de las filas. Bajo esta tabla dibuja una línea horizontal con la que insinúa una posible línea de tierra; es una base sobre la cual se apoya el esquema. De esta forma, si se entiende la tabla como una construcción humana, como tal, necesita de una base de soporte; en este caso es la tierra, la horizontal, tal como hace referencia en el artículo de « *L'Angle droit* » (1923).[65] Esta línea horizontal, demuestra que la lectura del esquema debe ser comprendida a modo de un posible alzado y no en planta. Adicionalmente, esta afirmación es verificable tanto por la posición de este pequeño esquema, así como por la disposición gráfica de los dibujos de la tabla de imágenes en la página anterior (p.184); todos están ejecutados en alzado y no en planta. Es sobre éste pequeño esquema menor, donde confirma y anota dentro de una especie de círculo, que estos son los primeros ensayos de redacción del Poema, en estas palabras: « *(Ici dossiers) / rédaction / les premiers essayes de rédaction* ». [66]

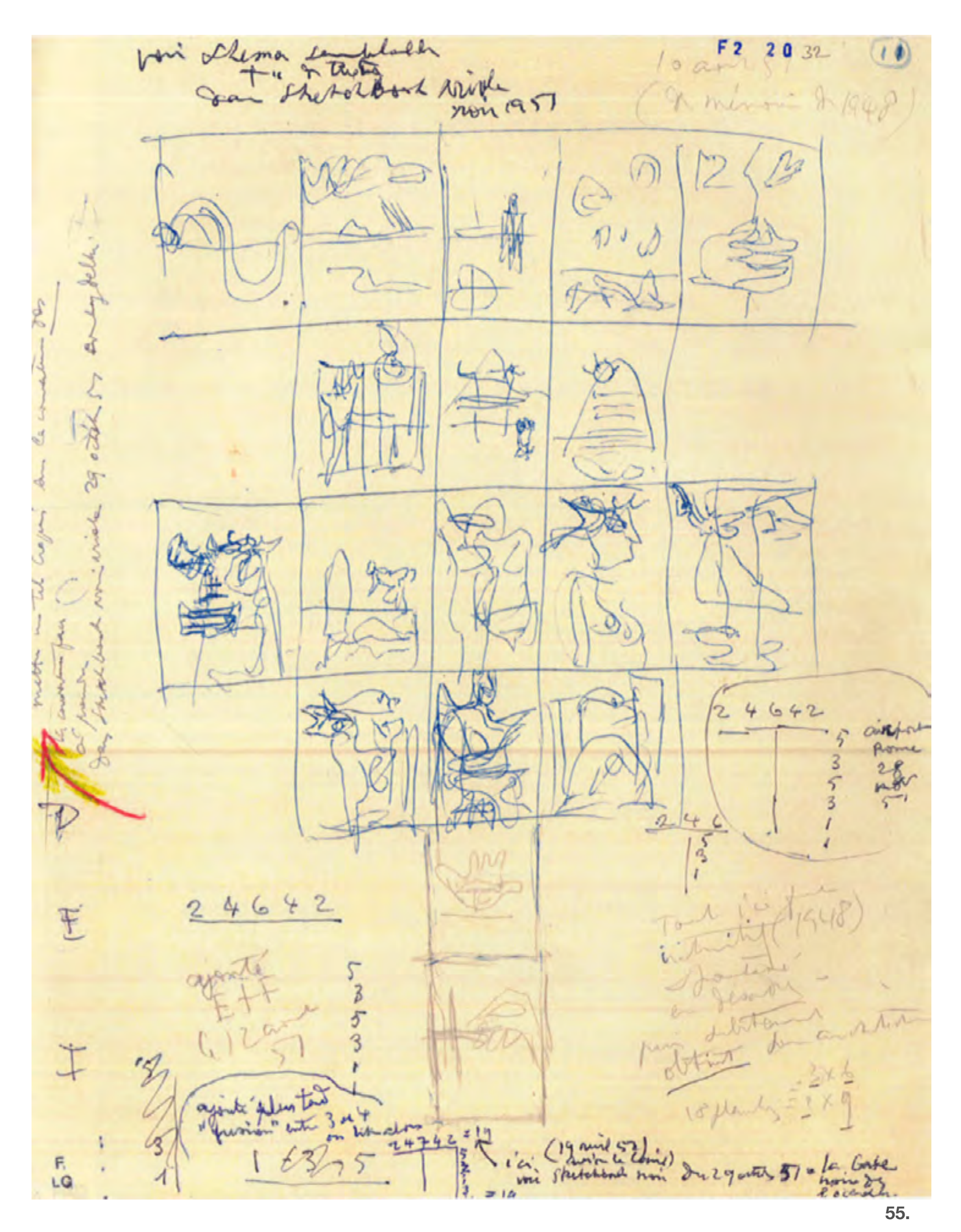
sus manos. Quiromántica: Persona que lo profesa.

63 « Coïncidence: Le 11 aout à St. Jean Cap Ferrat déjeuner Chez Teriade. Présente, "une chiromancienne de haute classe" Mme… voyant ma main, son premier mot: Droiture. Je répond: hier je l'avais précisément écrit au point crucial de mon poème de l'angle droit (à D3) ». Ver: Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

64 Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)

65 OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, « L'Angle droit », 1923, cit.

66 Carnet *Nivola I,* p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)



55.

55. 1951-52, Esquema preparatorio (FLC F2- 20 32, p.11)

4.2.3 1951-52, Tercer esquema (FLC F2-20 32, p. 11)

4.2.3.1 La estructura

Después de los dos primeros esquemas presentados, Le Corbusier realiza un nuevo dibujo de la *table graphique des matières* (FLC F2-20 32, p. 11) (fig.55), el 10 de abril de 1951. Es una nueva tabla de imágenes, en la que reafirma algunas de las correcciones realizadas en los dibujos anteriores, después de ser presentados a Tériade durante el verano de 1948.[67] En este esquema revela el proceso de consolidación de la imagen general unitaria de toda la tabla.

Las tablas de las páginas 184 y 185 del carnet *Nivola I* (FLC W1-8-184 y 185) presentan la primera idea del contenido; ésta tercera tabla (FLC F2-20 32, p. 11), precisa el avance en la estructura formal y la composición numérica de la tabla. Además del trabajo en la consolidación del contenido gráfico, el esquema reúne una serie de anotaciones y esquemas numéricos, los cuales guían el desarrollo de las ideas en torno a la estructura general de la tabla.

Estos avances y reflexiones sobre los esquemas preparatorios son desarrollados durante los continuos viajes que realiza durante este periodo de realización del Poema. En este esquema es posible identificar la secuencia temporal de las anotaciones y dibujos complementarios, ya que, en la medida en que agrega una anotación, registra el lugar y la fecha. Esta sucesión de fechas y anotaciones, plasmadas en distintas tintas, demuestran la continua reflexión sobre el proceso, comprenden un periodo que abarca desde 1948, año en que efectúa el primer esquema hasta 1952, un año antes de terminar el proceso de consolidación de la obra para ser enviada a imprenta.

En la tabla gráfica de este esquema es posible observar la contraposición de dos momentos; en el primero, Le Corbusier re-dibuja las 16 casillas superiores de la tabla gráfica con imágenes, de la misma forma en que lo hace en la de la página 184 del carnet *Nivola I* (FLC W1-8-184); en el segundo, en el que adhiere con lápiz, las casillas 17 y 18 en la parte inferior central de la tabla. Aunque el marco de la casilla 17 ya está insinuado desde un principio, en esta segunda etapa, repasa el recuadro con un lápiz, y con este mismo dibuja la

67 Carnet *Nivola I,* p. 184, 1948 (FLC W1-8 184)

imagen de la *mano abierta* en su interior. Con el mismo lápiz, resalta la casilla 18 en la parte inferior del esquema, bajo el recuadro de la mano abierta. En este dibuja la *mano trazando la cruz*, repitiendo la misma imagen plasmada en el la última casilla del esquema de la página 184 del carnet *Nivola I* .

Al reconocer los dos momentos identificados en la definición de la tabla es posible verificar la claridad con la cual Le Corbusier realiza la elección de las imágenes para cada recuadro y la organización correspondiente en la estructura desde un principio.

4.2.3.2 El contenido de la tabla

Primera fila

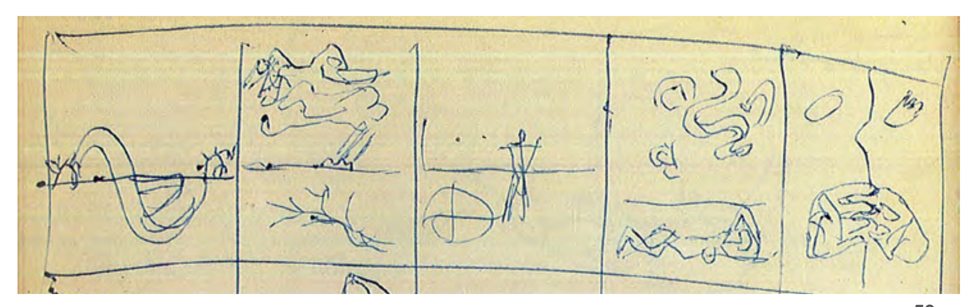
En este tercer esquema, Le Corbusier repite los cinco primeros dibujos de la primera tabla de la página 184 del carnet *Nivola I* . Los cambios que se ven están en la precisión de ciertos detalles en algunas de estas imágenes (figs. 56-57)

Primera fila – Primera imagen

En el primer recuadro, realiza el mismo dibujo (figs. 56-57). En él reafirma la primera idea, sin embargo los dos soles nacientes sobre el horizonte, son menos precisos en términos del dibujo, que los del primer esquema.

Primera fila – Segunda imagen

En el segundo recuadro (figs. 56-57), repite el mismo esquema que en la anterior, con algunos cambios en los trazos. En este caso dibuja dos líneas de horizonte paralelas, en vez de una como en el primer dibujo de la tabla de la página 184 del carnet *Nivola I*. En la parte superior de la imagen, las diagonales que representan la lluvia torrencial cambian de dirección, opuesta al montículo que se repite en el centro de la imagen que en este caso es más evidente en términos de tamaño. En el área superior de la imagen, los trazos que representan las nubes se repiten y en la parte inferior de las líneas de horizonte hace referencia una vez más al recorrido de un río; en este caso lo define con dos líneas sinuosas paralelas y elimina las ramificaciones que presenta en la imagen de la tabla anterior.



56.



57.

56. 1948, Primera fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

57. 1951-52, Primera fila, esquema preparatorio (FLC F2- 20 32, p.11)

Primera fila – Tercera imagen

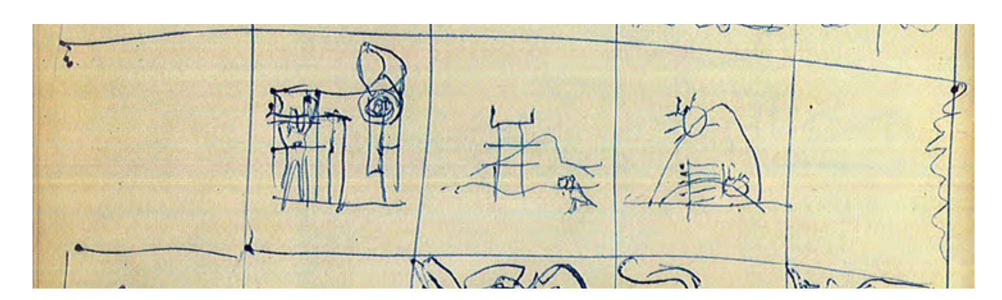
En el tercer recuadro (figs. 56-57), ubicado en el eje central de la tabla, repite el mismo esquema que el de la página 184 del carnet *Nivola I*. Una línea de horizonte divide la imagen en dos partes iguales. Un hombre de pie sobre el costado derecho de la imagen, lo atraviesa una la línea horizontal por el centro de su cuerpo, lo que conforma una cruz con relación a su postura perpendicular. Sobre la esquina inferior izquierda, reaparece la cruz inscrita en el centro del círculo.

Primera fila – Cuarta imagen

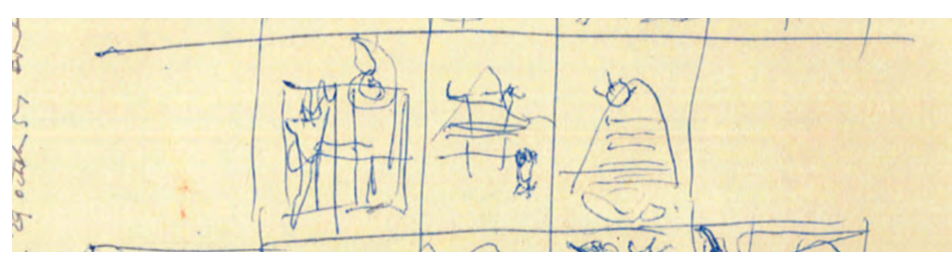
En el cuarto recuadro (figs. 56-57), la idea de las figuras se repite, aunque menos detalladas que la anterior. En el área superior de la línea de horizonte, las líneas serpenteantes desaparecen, sin embargo, mantiene la expresión de líneas curvas sin ningún orden. Bajo la línea de horizonte, unos trazos rápidos aluden a la figura de la mujer en posición horizontal de la primera imagen. En este esquema no se observa avance alguno sobre el primer esquema.

Primera fila – Quinta imagen

En el quinto recuadro (figs. 56-57), repite la imagen con los mismos elementos y la misma estructura. Solo se percibe un cambio: transforma los dos círculos superiores en figuras irregulares por medio de un trazo rápido. Una vez más, la del área izquierda presenta una ramificación doble como las puntas de unas tijeras o una “Y”. Las manos entrecruzadas sobre la línea vertical divisoria permanecen igual.



58.



59.

Segunda fila

Las imágenes de esta segunda fila, son la reafirmación de las de la primera tabla, con algunas precisiones en los dibujos y en la idea (figs. 58-59).

Segunda fila – Primera imagen

En este primer recuadro (figs. 58-59), la imagen es menos precisa que en la primera tabla. La posición de la figura huma está menos detallada, sin embargo es posible reconocerla como un avance sobre la primera. En éste dibujo presenta dos cambios fundamentales: primero, el rectángulo mayor es sustituido por un cuadrado y en segundo lugar, dos líneas verticales subdividen el cuadrado en tres áreas disímiles. Una línea horizontal, ubicada a nivel del ombligo del hombre, se extiende a lo largo de todo el cuadrado subdividiéndolo en dos

58. 1948, Segunda fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

59. 1951-52, Segunda fila, esquema preparatorio (FLC F2- 20 32, p.11)

partes. Con esto define una retícula diferente a la planteada en el primer dibujo.

Segunda fila – Segunda imagen

En el segundo recuadro (figs. 58-59), repite el esquema con dos detalles que varían. Sobre el costado izquierdo superior de la edificación, dibuja lo que podría ser un sol con sus rayos; sobre el mismo costado, pero en la parte inferior del edificio, el pájaro ha girado hacia el frente. Ahora es posible reconocer las características de sus grandes ojos, lo cual lo acercan más a la figura del búho o lechuza que aparecerá en la imagen definitiva.

Segunda fila – Tercera imagen

En el tercer recuadro (figs. 58-59), repite la composición del primer esquema, sin embargo desaparece el arco bajo del recorrido del sol. Bajo la línea de horizonte, dibuja un objeto curvado, como una vasija que sostiene la construcción desde la tierra.

Tercera fila

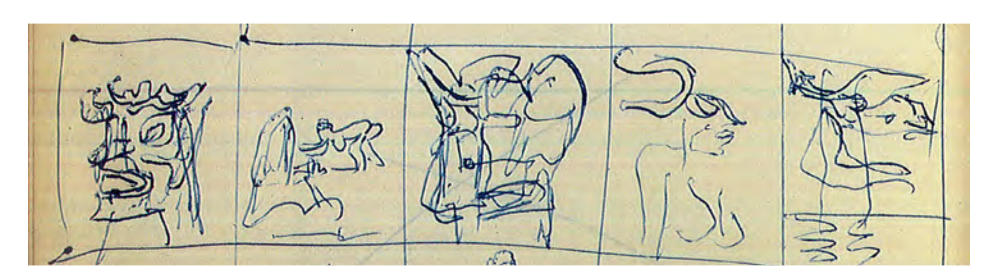
En esta tercera fila reafirma las ideas de la primera tabla y precisa algunos detalles de algunas de las figuras que componen las imágenes (figs. 60-61).

Tercera fila – Primera imagen

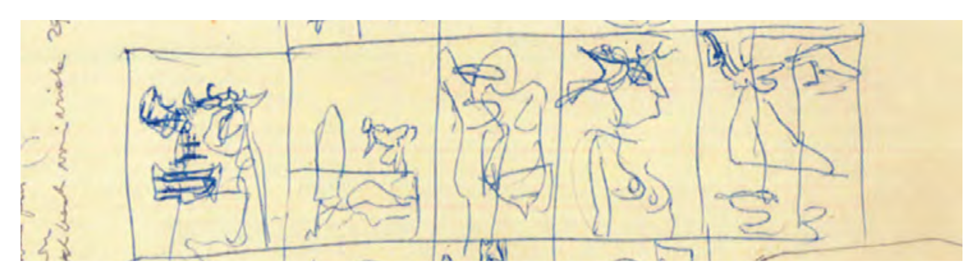
En el primer recuadro (figs. 60-61), reafirma la figura de la primera tabla, aunque en este caso presenta trazos menos definidos y proporcionados. Enfatiza la línea de perfil y resalta la protuberancia del cuerno central de la frente y las dos líneas horizontales que definen la nariz. En la boca sobresalen sus labios de forma desproporcionada por su tamaño con relación al rostro y a la imagen anterior.

Tercera fila – Segunda imagen

En el segundo recuadro (figs. 60-61), reafirma los elementos que componen la imagen: en primer lugar, el objeto vertical –un posible menhir- sobre el área izquierda, sobresale por encima de los elementos sinuosos que componen el terreno, ubicados en primer plano de la imagen. En segundo lugar, sobre el costado derecho, reaparece la mujer en la misma posición.



60.



61.

60. 1948, Tercera fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

61. 1951-52, Tercera fila, esquema preparatorio (FLC F2- 20 32, p.11)

Tercera fila – Tercera imagen

En el tercer recuadro (figs. 60-61), ubicado sobre el eje central de la tabla, una nueva figura emerge de la compleja maraña de líneas y formas de la imagen de la primera tabla. Ahora es posible reconocer algunos aspectos del cuerpo de una mujer: sus brazos, la cabeza, sus senos y piernas, en fusión con un complejo elemento vertical, con una insinuada punta direccionada hacia abajo. Esta es una imagen que parece seguir, hasta ese momento, en proceso de ser precisada.

Tercera fila – Cuarta imagen

En el cuarto recuadro (figs. 60-61), repite el torso de la mujer, en la misma posición que en la primera tabla. Resalta la desnudez del busto de forma más detallada. En el rostro de perfil, presenta unos rasgos más afilados, principalmente en la forma de la nariz y la barbilla, a diferencia del primer esquema en el que los rasgos son más redondos. Conserva las características del ojo y enfatiza su tamaño y expresividad en forma de una gran nuez. El cuerno sobre su cabeza ahora es menos evidente y parece ser remplazado por una forma que alude más, a la referencia del pelo de la mujer, principalmente por los trazos de la parte superior.

Tercera fila – Quinta imagen

En el quinto recuadro (figs. 60-61), repite los mismos elementos que constituyen la imagen, sin realizar ningún avance ni modificación. La única variación entre los dos dibujos es que el ala inferior de la criatura, en el primer dibujo está suspendida en el aire y hay una distancia considerable con relación a la línea de horizonte, mientras que en este esquema, la parte inferior del ala, toca la línea de horizonte.

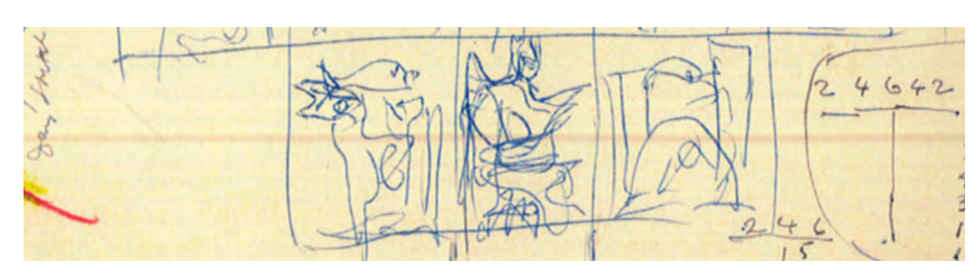
Cuarta fila

Cuarta fila – Primera imagen

En el primer recuadro (figs. 62-63), repite la figura y la posición del pez, la cabeza y la parte delantera del caballo. En esta imagen realza especialmente el detalle de la pierna delantera izquierda del caballo y así mismo su posición de perfil.



62.



63.

62. 1948, Cuarta fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

63. 1951-52, Cuarta fila, esquema preparatorio (FLC F2- 20 32, p.11)

Cuarta fila – Segunda imagen

En el segundo recuadro (figs. 62-63), redibuja el mismo esquema que en la primera tabla, sin embargo con una serie de trazos más confusos. En este dibujo gira el rostro que ahora mira hacia el espectador, enfatiza una protuberante nariz, los labios y con un pequeño círculo, hace referencia a un ojo. En el pecho y los hombros, busca repetir la idea de la imagen anterior, con dos puntas que sobresalen sobre los hombros de la mujer. En este caso, el hombro del lado izquierdo, es más grueso, más alto y resaltado con trazos diagonales. Bajo el pecho realiza una maraña de trazos curvos, entrelazados, los cuales no definen una imagen concisa.

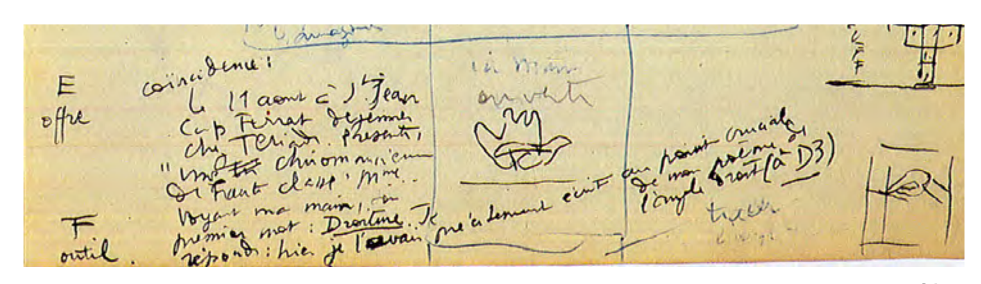
Cuarta fila – Tercera imagen

En el tercer recuadro (figs. 62-63), ubicado sobre el eje central de la tabla, ratifica la imagen de la primera y los elementos que la componen. En este caso presenta dos variaciones: en el centro del gran arco en primer plano, traza dos diagonales que conforman la parte superior de un triángulo, como si se tratase de una cubierta a dos aguas. En la punta superior del vértice dibuja un círculo. La segunda variación se encuentra en el segundo plano de la imagen: mantiene la torre o rectángulo vertical-lateral sobre el costado derecho de la imagen, pero la bóveda lateral posterior, la ubica en el centro y la enmarca con otro elemento rectangular o torre sobre el costado izquierdo, pero de menor altura que el opuesto.

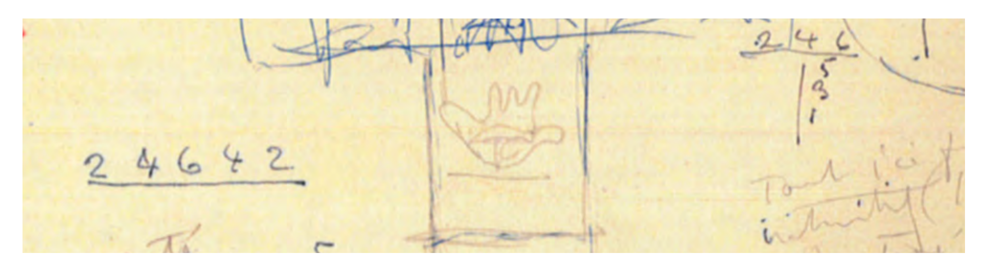
Quinta fila

Quinta fila – Primera imagen

En esta fila, presenta un único recuadro (fig. 65) ubicado sobre el eje central de la tabla. A diferencia de la primera tabla de imágenes de la página 184 del carnet *Nivola I*, ubica en este recuadro la imagen de la *mano abierta* que presenta en la tabla de texto de la página 185 del carnet *Nivola I* (fig. 64), repite exactamente la misma figura, pero a una escala más grande con relación al espacio del recuadro y suprime la anotación que decía « *la main ouverte* ».[68]



64.

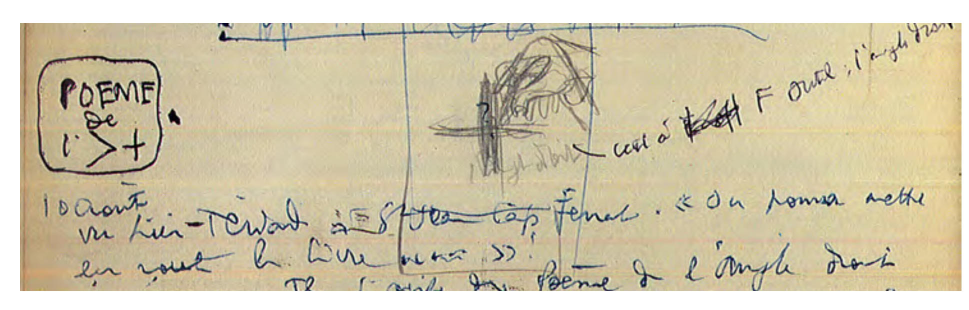


65.

64. 1948, Quinta fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

65. 1951-52, Quinta fila, esquema preparatorio (FLC F2- 20 32, p.11)

68 Ver: Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185)



66.



67.

66. 1948, Sexta fila, Carnet *Nivola I*, p. 184 (FLC W1-8 184).

67. 1951-52, Sexta fila, esquema preparatorio (FLC F2- 20 32, p.11)

Sexta fila

Sexta fila – Primera imagen

La sexta fila también está compuesta por un solo recuadro ubicado sobre el eje central de la tabla (fig. 67). En él repite el mismo dibujo de la última casilla de la tabla de imágenes de página 184 del carnet *Nivola I*: la mano trazando una cruz (fig. 66). En este caso, en vez de centrar la cruz dentro del recuadro, la traslada hacia el costado izquierdo y sobre el costado derecho dibuja la mano para equilibrar la imagen. En el centro del recuadro ubica el utensilio de dibujo: el carbón. En este caso no escribe ninguna anotación.

4.2.3.3 Las anotaciones

El análisis de los dos primeros esquemas de las páginas 184 y 185 del carnet *Nivola I* se han centrado en la identificación de la definición del contenido gráfico y conceptual de la tabla. En este tercer esquema (FLC F2-20-32, p.11), el principal enfoque está determinado por la variedad de anotaciones y combinación de relaciones numéricas alrededor de la tabla principal, porque en términos gráficos, la tabla es en cierta forma la repetición de la primera de la página 184 del carnet *Nivola I*, con los ajustes mencionados anteriormente.

Como se ha enunciado en la introducción a este esquema, en la hoja aparecen una sucesión de fechas alrededor del dibujo que datan desde 1948, hasta 1952. Sin embargo, el dibujo de la tabla es ejecutado realmente entre 1951 y 1952, ya que el año 1948 es una referencia a las decisiones tomadas en el primer esquema que realiza para Tériade.[69] En este tercer esquema (FLC F2-20-32, p.11), hay dos lugares en los que escribe el año 1948: uno, en la parte superior izquierda de la hoja, debajo de una fecha que dice *«10 avril 51 »* y debajo, entre paréntesis, anota *« a mémoire de 1948 »*.[70] En segundo lugar, sobre el costado inferior derecho de la tabla y sobre otras anotaciones vuelve a escribir el año 1948, como referencia que todo ya ha sido desarrollado desde ese entonces.[71] Las demás fechas del esquema parten desde el 10 de abril de

69 Ver las anotaciones sobre la reunión de Le Corbusier y Tériade, en torno a las primeras ideas de la estructura del libro y las imágenes que lo compondrán en: Carnet *Nivola I*, pp. 184 y 185, 1948 (FLC W1-8 184-185).

70 Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

71 « Tout ici fet …. (1948) Ajouture en désordre puis.. obtint dans architecture» Y debajo escribe : « 18 planches = 3x6 » y debajo « 2x9 ». Ver : Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

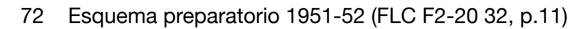
1951 (fig. 68).

En la hoja es posible identificar tres tipos de anotaciones alrededor de la tabla, esenciales para comprender el desarrollo del avance. En primer lugar, aparecen una serie de combinaciones numéricas sobre ejes verticales y horizontales (fig. 69). En los tres primeros ensayos de estas combinaciones se repite una característica: los números ubicados sobre el eje horizontal, son pares y los que van sobre el eje vertical, impares. Estas combinaciones numéricas están relacionadas con la estructura formal de la tabla: enumeran la cantidad de casillas por fila y columna, y su distribución simétrica a partir del eje central. La columna central es la espina dorsal del esquema y contiene el mayor número de recuadros.

La primera tabla numérica es del 21 de abril de 1951.[72] En ella presenta una combinación de números pares sobre la línea horizontal en el siguiente orden: 2 – 4 – 6 – 4 – 2; y, una combinación de números impares sobre el eje vertical: 5 – 3 – 5 – 3 – 1 – 1. Este orden corresponde a la misma distribución de recuadros de la tabla gráfica de imágenes. Debajo de esta relación numérica, Le Corbusier escribe: *« ajouté E + F »*,[73] y más abajo, la fecha mencionada. En esta anotación define las dos últimas casillas de la tabla y las nombra, cada una con las siguientes letras: E para la penúltima y F para la última. Estas dos estarán ubicadas en la parte inferior de la tabla, sobre el eje central.[74]

Más adelante realiza otras dos combinaciones numéricas y las ubica sobre el costado derecho de la tabla, a nivel de la cuarta fila. Una de ellas repite la misma combinación anterior, pero sobre un esquema organizado en forma de T, con una anotación que dice: *« airforce Rome 28 nov 51 »*.[75] Este esquema es señalado con un círculo, con la intención de resaltarlo como el definitivo. En otra combinación numérica más pequeña, sobre el lado inferior izquierdo de la anterior, escribe 2 – 4 – 6 sobre el eje horizontal, y 5 – 3 – 1 sobre el vertical, pero esta combinación no resuelve el esquema simétrico de la estructura de la tabla gráfica.

Debajo de estas dos últimas combinaciones numéricas, escribe la refe-



72 Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

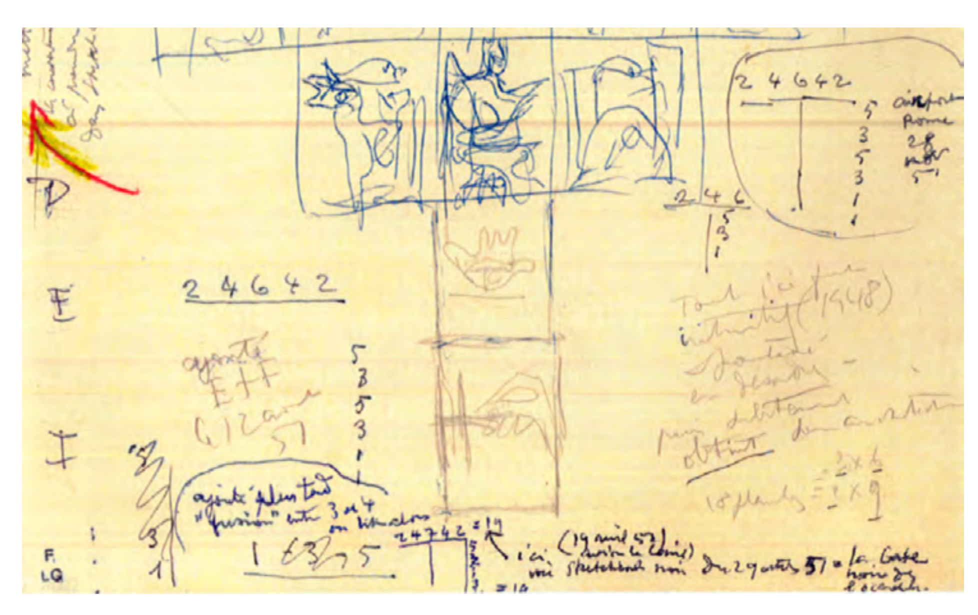
73 Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

74 Las letras D, E, F, están marcadas en el costado izquierdo de la hoja, ubicadas cada una frente a la fila de la tabla que le corresponde. Ver: Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

75 Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)



68.



69.

68. 1951-52, Anotaciones, esquema preparatorio (FLC F2- 20 32, p.11)

69. 1951-52, Anotaciones, esquema preparatorio (FLC F2- 20 32, p.11)

rencia de la realización de las primeras decisiones, tomadas en 1948.[76] Y a continuación expresa, como resultado de esta combinación numérica: *« 18 Planches »*.[77] Frente a esta nota presenta dos opciones que verifican este resultado: *« 3 x 6 »* o *« 2 x 9 »*,[78] lo que da un total de 18 planchas. Esto equivale al número de imágenes o de recuadros de la tabla.

En la parte inferior de la hoja aparece un dato definitivo sobre la combinación numérica anterior. Fija otra tabla numérica en la que escribe un número impar en el centro del eje horizontal, en el siguiente orden: 2 – 4 – 7 – 4 – 2.[79] Sobre el eje vertical, adiciona un número más: el 1 en el centro del listado. Con este número adhiere una fila más, con una sola casilla en todo el centro de la estructura. El orden queda definido bajo esta combinación numérica: 5 – 3 – 5 – 1 – 3 – 1 – 1.[80] Sobre el lado derecho de la fila de números del eje horizontal, escribe: « = 19 » [81] y lo vuelve a anotar en la parte inferior del eje vertical. Esto indica que ahora son 19 planchas en total, a diferencia de las 18 definidas en 1951.

Sobre el lado izquierdo de esta tabla numérica, hace una anotación en la que afirma que ha agregado *« Fusion »* entre la fila 3 y 4.[82] Esta es la razón por la cual aparece un número más en la combinación numérica. La pregunta que surge con relación a está casilla adicional es: ¿por qué introducir una casilla en todo el centro de la tabla y no al final? y ¿en qué momento realmente toma esta decisión?

Esta decisión está relacionada con alguno de los esquemas en uno de sus carnets. Sobre el lado derecho de la tabla numérica, señala desde el número 19 con una flecha, otra anotación; escribe con otra tinta una fecha entre paréntesis: 19 de abril de 1952,[83] y bajo esta fecha: *« fusion la licorne ».* Más abajo incorpora: *« ici voir sketchbook noir du 29 octobre 51»*,[84] entre otras anotaciones, que por la dificultad de comprensión de la letra le ha sido imposible definir.


70.

70. 1951-52, Anotaciones laterales, esquema preparatorio (FLC F2- 20 32, p.11)

76 Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

77 Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

78 Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

79 Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

80 Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

81 Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

82 Ver: Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

83 Esta tabla con la anotación contigua están realizadas con tinta azul, diferente a todos los que se han nombrado hasta el momento.

84 Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

La anterior no es la única referencia a ese *Sketchbook*. En la parte superior de la hoja, sobre la tabla gráfica, aparece otra referencia en la que dice*« voir schéma semblable (…) dans sketchbook Nivola / voir 1951 ».*[85] Igualmente, aparece otra anotación relacionada con este carnet, sobre la parte lateral izquierda de la hoja (fig. 70), con una flecha de color rojo que señala desde la cuarta casilla de la tabla gráfica hacia las notas. Estas notas son bastante difíciles de descifrar por la letra, mas hay apartados que se pueden identificar en los que hace referencia al hecho de poner un bosquejo más sobre la fila de *caractère: « mette un tel croquis sur le caractère (…) dans sketchbook voir nivola 29 octobre 51 bombay delhi. »* [86]

Más adelante anota otras palabras difíciles de comprender; sin embargo, al final de las anotaciones escribe: « *dans sketchbook voir nivola 29 octobre 51 Bombay Delhi ».*[87] En este punto las piezas empiezan a encajar. Por un lado, todas las referencias de los avances se basan en el carnet *Nivola* de 1951. Por otro lado, reafirma la aparición de esta casilla central llamada *Fusion*, la cual, por la información que brinda, es una referencia que desarrolla en alguno de los esquemas en este carnet *Nivola* del 51. Por último, esta anotación lleva a tejer la relación con uno de los periodos más significativos en la obra de Le Corbusier en términos simbólicos: el inicio de su trabajo en los proyectos de la India.[88] Esta experiencia guiará una parte significativa en la definición simbólica e iconográfica del Poema.

De esta forma las anotaciones de este esquema preparatorio conducen hacia la revisión del carnet *Nivola* de 1951. Esto permite tejer los avances que realiza con relación a esa última casilla que adiciona, llamada *Fusion*.

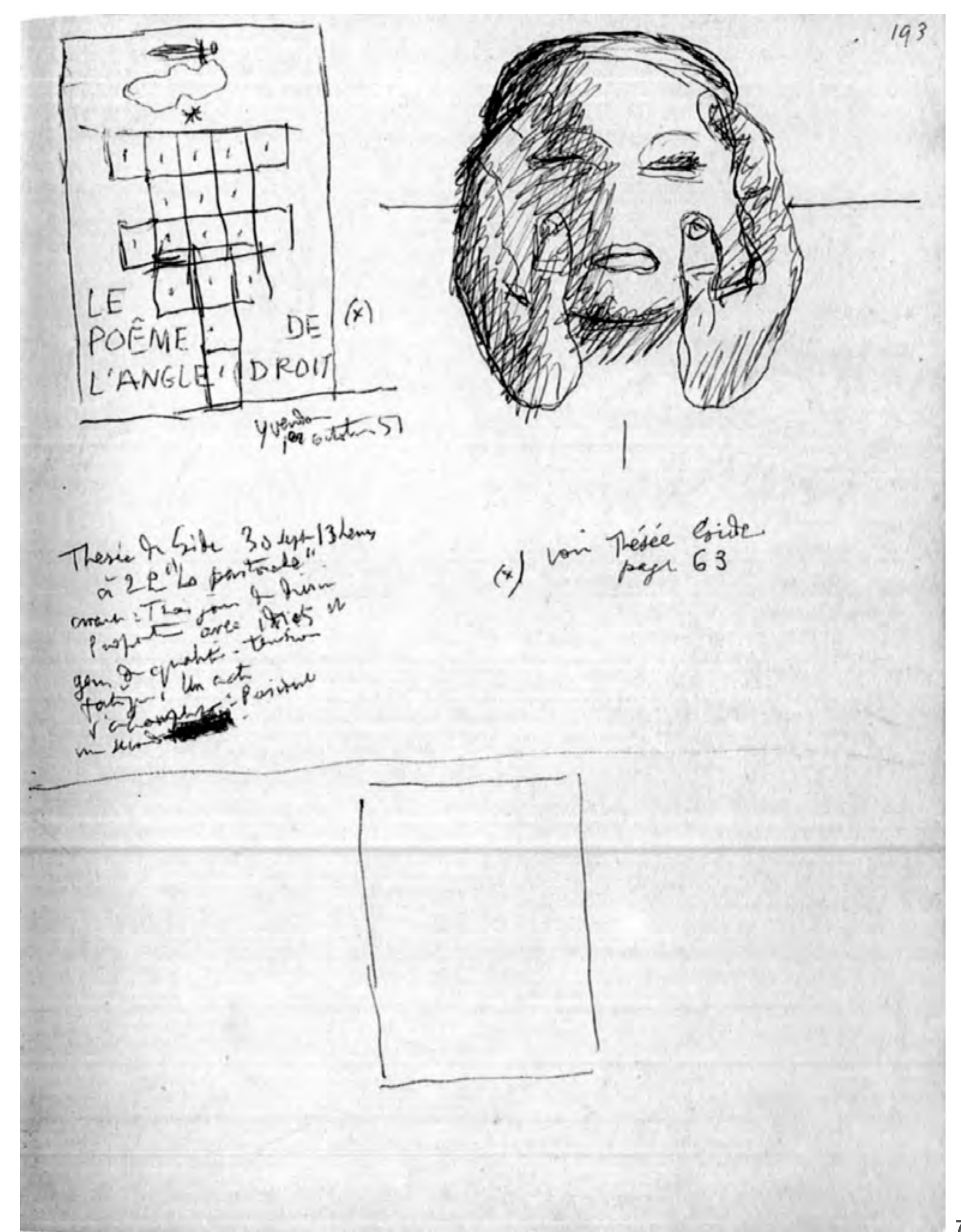
---

85 Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

86 Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

87 Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20-32, p.11)

88 Ver: *Livre Noir* FLC; y LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., pp. 154-155.



 71. 1951, Carnet *Nivola I*, p. 193 (FLC W1-8-193)

71.

4.2.4 1951, Cuarto esquema – Carnet *Nivola I* (FLC W1-8 193)

4.2.4.1 La estructura y el contenido de la tabla

En la página 193 del carnet *Nivola I* (FLC W1-8 193) (fig. 71), sobre el lado izquierdo del dibujo de una cara con sus ojos cerrados, posada entre dos manos y ubicada frente a una línea de horizonte insinuada, inscribe la tabla gráfica del Poema dentro de un marco rectangular. Sobre el área superior de la tabla, dibuja sobre una nube, una espada recta en posición horizontal, con el mango sobre el lado derecho y la hoja hacia el izquierdo. Bajo la nube dibuja una estrella en forma de asterisco. En la parte inferior del rectángulo que enmarca el esquema, escribe en letras mayúsculas *LE POÈME DE L'ANGLE DROIT* sobre los dos costados de la tabla. El texto lo organiza en dos columnas. Con él reafirma una vez más, el título de la obra, definido desde el primer esquema presentado a Tériade en 1948. [89]

En este esquema es posible reconocer que las reglas del contenido han cambiado. La estructura de la tabla permanece, reafirma el nombre de la obra, sin embargo, el esquema ahora está subordinado bajo la conjunción de tres imágenes simbólicas que asumen protagonismo sobre la tabla: la espada la nube y la estrella. La tabla continúa con la estructura de los 18 recuadros de los tres esquemas anteriores; sin embargo, los dibujos referenciales, desaparecen. El contenido es remplazado por un punto en el centro de cada recuadro.

4.2.4.2 Las anotaciones

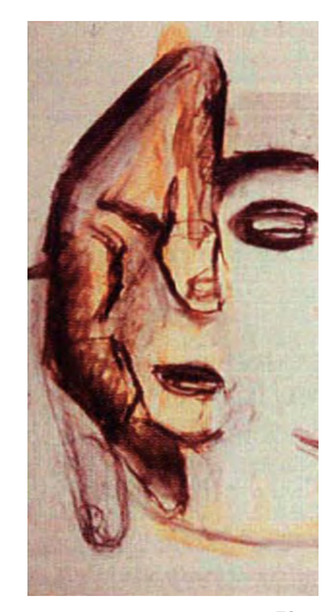
Bajo el rectángulo que enmarca la tabla, escribe la fecha del esquema: 1ero de octubre de 1951.[90] Según esta fecha, este dibujo lo realiza mientras participa en la Triennale di Milano en la que se trata el tema sobre la Divina Proporción.[91] Esto se evidencia por dos hechos: el primero, porque según el



89 Carnet *Nivola I*, pp. 184 y 185, 1948 (FLC W1-8 184 185)

90 Carnet Nivola I, p. 193, 1951 (FLC W1-8 193)

91 Ver: 1951, IX Triennale di Milano Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna: "Il principale fattore di novità della IX Triennale è la



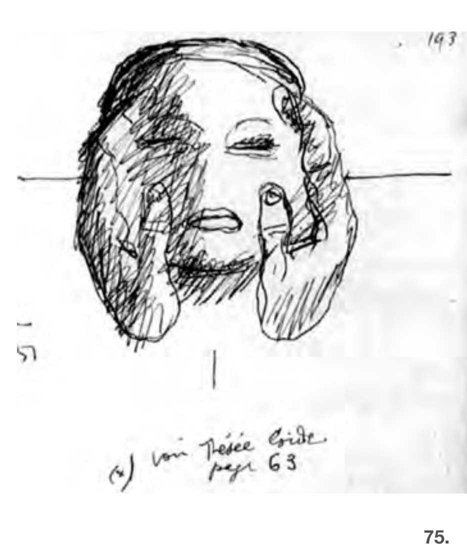
72.



73.



74.



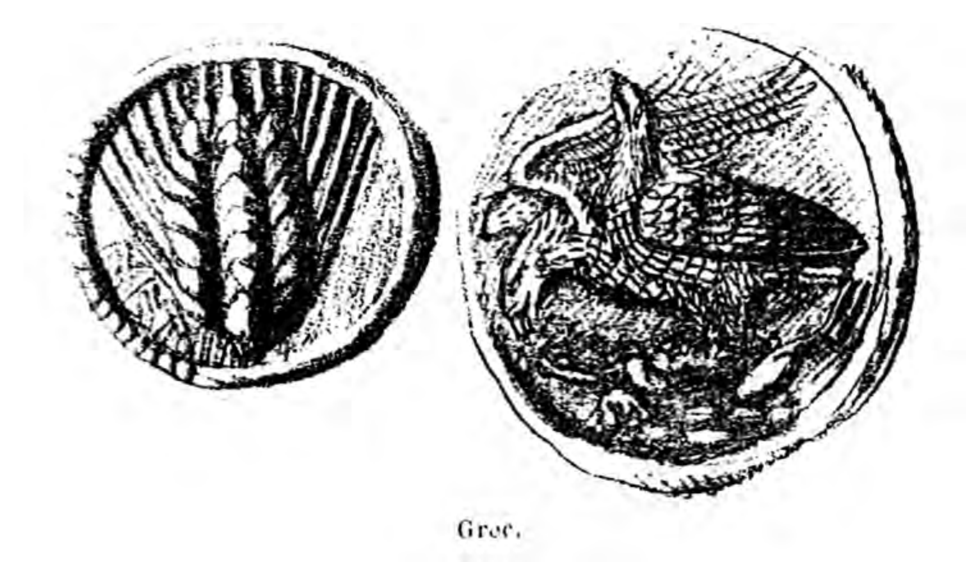
75.

72. FLC 3650 c.

73. *Vierge entre deux mains* (FLC 3650 a)

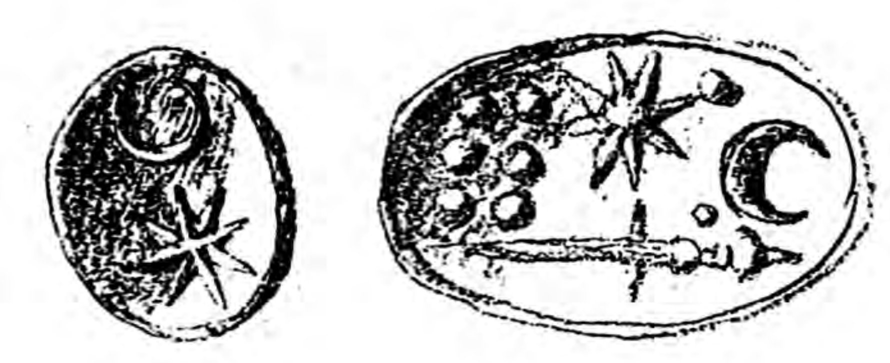
74. FLC 3650 b.

75. 1951, Detalle Carnet *Nivola I*, p. 193 (FLC W1-8 193)





76.



77.

76. 1925, *L'Art Decoratif d'Ajourd'hui*, p. 123

77. 1925, *L'Art Decoratif d'Ajourd'hui*, p. 123

carnet *1951 Milan Triennale E22,* el evento inicia el 27 de septiembre de 1951 y termina el 24 de junio de 1952.[92] El Segundo, porque bajo el dibujo del esquema, escribe una especie de itinerario y algunas notas sobre los asistentes en las que dice:

> Thèse de Guide 30 sept 13 heures
> à 2h « La Pastorale »
> avant : Trois poudre de divine
> Proportion avec idiots et
> gens de qualité, tension, fatigue – un acte
> (s'accomplit) : (Président)
> une seconde () [93]

En este texto hace referencia a *Guide* [94] con fecha del 30 de septiembre a las 13 horas. Esto puede indicar que es algo que está leyendo sobre este autor, o es una referencia que tiene algún significado para él, sin embrago la información no es clara. Sobre el lado derecho del rectángulo que enmarca la tabla, marca un asterisco entre paréntesis con el cual hace referencia a otra nota que escribe bajo la cara dibujada sobre el lado izquierdo de la página; en ella escribe *« (*) voir Thésée Gide »*[95] y bajo ella: *« page 63 »*.[96] En el esquema no aclara a

---

confluenza delle arti decorative verso il design che rappresenta il mondo della produzione industriale e l'apertura alle esperienze internazionali, vengono invece abbandonati i temi di interesse esclusivamente sociale."

"L'esposizione, allestita nel Palazzo dell'Arte, nel Parco Sempione e nel quartiere del QT8, comprendeva mostre dedicate a svariati temi, dalla scenografia cinematografica e teatrale all'Architettura, misura dell'uomo di Ernesto Nathan Rogers, Vittorio Gregotti e Giotto Stoppino, alla mostra "la forma dell'utile" di Lodovico Belgiojoso, Enrico Peressutti e Max Huber."

"Dal punto di vista artistico sono presenti diversi interventi, tra cui spicca quello di Lucio Fontana, con La scultura luminosa, un tubo al neon che disegna un concetto spaziale sospeso sullo Scalone d'onore."

Durante questa edizione si svolse il convegno De Divina Proporzione, legato alla mostra Studi sulle proporzioni, con la partecipazione di architetti e artisti di livello internazionale, tra cui Le Corbusier." Texto de presentación tomado de la página oficial de la Triennale di Milano, ver el archivo histórico en: http://www.triennale.org

92 Ver: LE CORBUSIER, « Carnet E22 Milan Triennale 1951 », en *Le Corbusier: Carnets Volumen 2 1950-1954*, Electa y Fondation Le Corbusier, Milano 1981, fig. 18.

93 Carnet *Nivola I,* p. 193, 1951 (FLC W1-8 193, 1951)

94 Al escribir Gide, lo más seguro es que se refiere a André Paul Guillaume Gide (1869-1951) un reconocido escritor y poeta francés contemporáneo de Le Corbusier.

95 Carnet *Nivola I,* p. 193, 1951 (FLC W1-8 193, 1951). Ver también: KRUSTRUP, Mogens, *Porte Email,* 1991, op. cit., p. 135.

96 Carnet *Nivola I*, p. 193, 1951 (FLC W1-8 193, 1951).

qué documento se refiere el número de esta página.[97]

4.2.4.3 La espada, la nube y la estrella

El tema principal de este esquema es la aparición de las tres figuras que generan una serie de interrogantes: ¿por qué dibuja estos tres objetos sobre ésta tabla? ¿En qué momento decide cambiar un contenido gráfico dentro de la tabla, por un contenido simbólico fuera de ella? O mejor aún ¿sobre ella?

Las tres figuras, cada una por sí sola, contienen en sí mismas un alto contenido simbólico, y no es la primera vez que aparecen en sus dibujos; por esta razón es fundamental identificar la procedencia dentro de su obra, con el fin de identificar la posible intensión a la hora de ubicarlas sobre la parte superior de la tabla.

En la página 123 de su libro *L'art décoratif d'aujourd'hui* (1925), en el capítulo titulado *« Le respect des œuvre d'art »,* publica dos grabados griegos (figs. 76-77). El primero, ubicado sobre el costado izquierdo, es una pieza ovalada que contiene dos figuras: una media luna en la parte superior, sobre un fondo en penumbra y una estrella de ocho puntas en la parte inferior. El otro grabado, está ubicado sobre el lado derecho de la página. Este es un óvalo que dobla el tamaño del anterior. También contiene una estrella de ocho puntas y debajo, una espada de hoja recta en posición horizontal. Tanto la estrella como la espada, están ubicadas en el eje central del óvalo.[98] Sobre el lado izquierdo de la estrella y la espada, seis esferas están organizadas por pares de forma vertical y sobre el lado opuesto, aparece una vez más, una media luna.

En la misma página del libro inicia hablando de otros dos grabados que presenta en la parte superior de la página, con los cuales se refiere al plano de elevación de las figuras o imágenes con la idea de tipo. En este punto afirma que el grabador griego logra convertir una espiga, en una efigie, unas águilas en « *un poème plein d'altière noblesse* ». [99] En sus palabras, hace referencia a varios temas que empiezan a resonar con relación al Poema.

> En poursuivant dans le même plan d'exhaussement vers le type, le graveur grec a fait d'un épi une effigie, des aigles un poème plein d'altière noblesse. Le folklore par qui le particulier se résorbe dans le général est ici débordé, et c'est déjà une passion individuelle qui s'exprime, commotion et émoi d'où jaillit la perception d'un rapport. [100]

Continua con el texto y hace referencia a los grabados de la parte inferior de la página en los que plantea la relación entre la luna creciente, la cruz y la espada, como una invención total de una relación establecida entre los sentimientos humanos.

> Puis voici le lyrisme sous la forme la plus absolue, extrait quintessencié du phénomène naturel, force des pures significations; invention totale d'un rapport établi entre des sentiment humains : le croissant de lune, l'étiole, le glaive.[101]

La importancia de identificar la relación de estas figuras como representación de los sentimientos humanos se establece en un proceso en el que el ser humano pasa de la observación de la naturaleza, a generar relaciones y luego, traducirlas a un *símbolo* explícito. Al ingresar en el campo del arte, este lenguaje entra dentro de significados herméticos que buscan hacer explícito un significado intrínseco solo para unos pocos.

> Le besoin d'art qui se manifeste à la naissance des agissements humains fait parcourir à l'âme ce chemin qui va de la candide observation du spectacle naturel à la synthèse lyrique du symbole –d'un symbole toutefois explicite. Un pas plus loin et l'on est dans l'hermétisme et l'art nous échappe ; un pas de pas assez, et l'on n'est point encore dans l'art, le phénomène d'intervention humaine ne s'étant pas réalisé.
>
> Les peuples, les hommes donnent leur maximum –ce qu'ils peuvent : observation aride des faits naturels qui leur sont sensibles, création proportionnée aux ressources de leurs techniques et de leur esprit. Suivant les latitudes, suivant la jeunesse ou la fatigue, suivant que ces arts soient de la campagne ou de la ville, la hauteur de leur expression oscille entre l'imitation directe et la figuration la plus recréée.[102]

En este ejemplo gráfico, Le Corbusier encuentra un valor simbólico en la combinación de estas imágenes, un principio que merece recrearlas más adelante en otro tipo de relación simbólica en la construcción del Poema. En su propuesta remplaza la luna por la nube, lo cual genera otro tipo de significado,

97 Al revisar la p. 63 del carnet, no aparece nada sobre Gide. Puede ser una referencia a un texto externo.

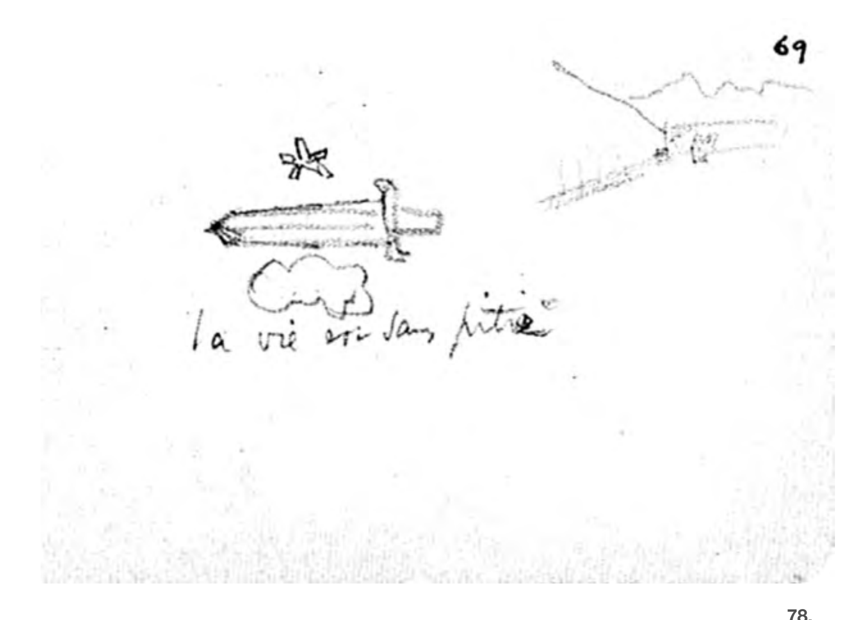
98 LE CORBUSIER, *L'Art décoratif d'aujourd'hui,* 1925, op. cit., p. 123.

99 Ibídem.

100 Ibídem.

101 Ibídem.

102 Ibid., p. 124.



78.



79.

78. 1936, *Carnet C 12* (fig. 760)

79. 1951, *Carnet Indes E 23* (fig. 610)

pero con un mismo sentido hermético, con el cual busca elevar su significado al ser parte del inicio de una obra de arte; en este caso un libro de arte.

El 27 de octubre de 1951, en un viaje entre París y Bombay, Le Corbusier realiza un dibujo de las tres figuras que aparecen en la parte superior de la tabla, en el *Carnet Indes E 23:* la espada, la nube y la estrella (fig. 79). Ellas están organizadas en el mismo orden que las de esta tabla: la espada está ubicada en la parte superior, la nube en el centro y la estrella en la parte inferior. Sobre el lado derecho del dibujo, escribe una frase que empieza a dar una pista sobre su posible significado: *« La vie est sans pitié ».*[103] Por la fecha de este dibujo, puede ser comprendido como parte de los dibujos preparatorios para el Poema, así como los otros que se encuentran en los carnets, especialmente los relacionados con sus viajes a la India. Esta no es la primera vez que aparecen estos tres elementos en un carnet. En 1936, en la página 69 de su *Carnet C12* aparecen también, en el centro de la página con la misma frase bajo los tres elementos (fig. 78). La pregunta que surge es: ¿a qué se refiere con esta frase en la que afirma que *la vida es sin piedad* o *la vida no tiene piedad*? ¿Podría ser este el símbolo de una la lucha continua en una vida llena de derrotas y aciertos ya que las figuaras aparecen una y obtra vez, en cada periodo de su vida?

Esta imagen aparece también a color, en la portada del número especial monográfico, de la revista *Aujourd'hui, Art et Architecture No. 51* (fig. 80), dedicado a Le Corbusier y publicado en noviembre de 1965, el mismo año de su muerte.[104] En ella mantiene el mismo orden de los elementos, sin embargo en este caso, el color de la espada es rojo y en el Poema es amarilla, la nube la mantiene azul y la estrella, amarilla. En la parte inferior del dibujo, vuelve a escribir a mano, la misma frase que en el *Carnet Indes E 23* de 1951: *« La vie est sans pitié »*.[105] Esta imagen está inscrita en un recuadro negro que él mismo dibuja; sin embargo, debajo del recuadro aparece una anotación crucial que dice: *« mon blason vers 1920 »*.[106]

Esta frase indica dos cosas: la primera, que Le Corbusier se identifica con el sentido simbólico de estas tres imágenes desde los inicios de su vida en París y las define como su blasón, su escudo de armas. En segundo lugar, por la fecha a la que se refiere, "hacia1920", puede ser que encuentra esta imagen en

---

103 Ver: LE CORBUSIER, « Carnet E2 1951 », en *Le Corbusier: Carnets Volumen 2 1950-1954*, 1981, op. cit., fig. 610

104 *Aujourd'hui, Art et Architecture*, No. 51, Numéro Spécial Le Corbusier, Boulogne, Novembre 1965.

105 Ibídem.

106 Ibídem.

algún lugar o que construye una relación a partir de las figuras de los grabados que presenta en *L'art décoratif d'aujourd'hui* (1925) (figs. 76-77).

Estos dos factores consolidan un sentido profundo en el posible significado implícito en estas tres figuras juntas. La primera, es que al definir estos tres elementos como su *blasón* o su escudo, la frase sobre « *La vie est sans pitié »,* empieza a tomar sentido. Si la vida no tienen piedad, Le Corbusier encuentra, desde sus primeros años, la necesidad de buscar aquella herramienta con la cual protegerse, no en forma pasiva, sino en la acción, en la lucha por sus ideas. Pero, ¿cuál es la real función de protección que cumple este "escudo"? La realidad es que no es un escudo en términos de objeto, puesto que no se dedica a diseñar este elemento. El lenguaje que utiliza es simbólico, lo que alude a un significado profundo, como el explícito en las imágenes de los grabadores griegos. ¿Con qué se defiende? ¿Cuáles son las herramientas? Una espada, una nube y una estrella; y en el caso del Poema, las ubica sobre la tabla del iconostasio, el elemento que sintetiza la idea de la obra.

¿Son estos tres elementos, los que indican el valor y significado profundo, que proviene del mundo superior de las ideas, no solo explícito por el pragmatismo del mundo de la ciencia, sino también del lirismo de lo simbólico, como lo explica en las palabras de *L'art décoratif d'aujourd'hui* (1925)?

Una relación que puede ayudar a dar respuesta a esta pregunta es la que plantea Mogens Krustrup, en el texto de análisis sobre la realización del *livre d'artiste* de la *Iliada*,[107] en el que Le Corbusier trabaja durante los últimos años de su vida, pero que no llega a terminar debido a su muerte. Él encuentra una relación entre el texto "*la vida no tiene piedad",* que acompaña los dibujos de la *espada*, la *nube* y la *estrella*, con unas palabras del Evangelio Segundo de Mateo, (10, 34) en el que dice: "*Non pensate che sia venuto a portar pace sopra la terra: non sono venuto a portar la pace ma la spada*". [108]

A partir de esta relación planteada por Krustrup y al analizar la obra en general de Le Corbusier y el rol activo que él asume ante la sociedad y la cul-



80.

80. 1965, Carátula revista *Aujourd'hui* Numéro special, No. 51

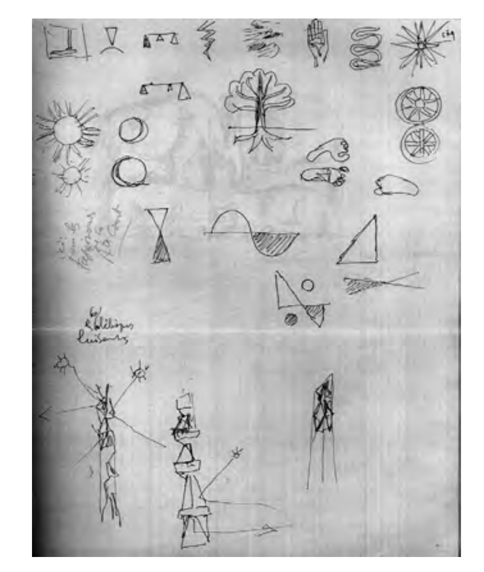
107 Sobre este tema Krustrup dice:" La spada, simbolo utilizzato frequentemente da Le Corbusier, ha un significato autobiografico. Si vedano, ad esempio, il numero monografico di "Aujourd'Hui" del novembre 1965, la cui copertina reca il motto: *La vie est sans pitié* (43); *Carnets 2*, 610 (44); *Le Poème de l'Angle Droit* (45), dove una spada si trova al di sopra dell'albero simbolico che indica la suddivisione del volume. Si veda anche il Vangelo secondo Matteo, 10, 34 (46).

La convinzione che aveva Le Corbusier della propria missione storica era viva quando la suscettibilità di Achille, capo supremo degli Archei, rispetto agli oltraggi subiti dal suo "XXXX"." Ver: KRUSTRUP, Mogens, *L'Iliada: Le Corbusier*, Abitare Segesta, Milano 2000, pp. 94-95.

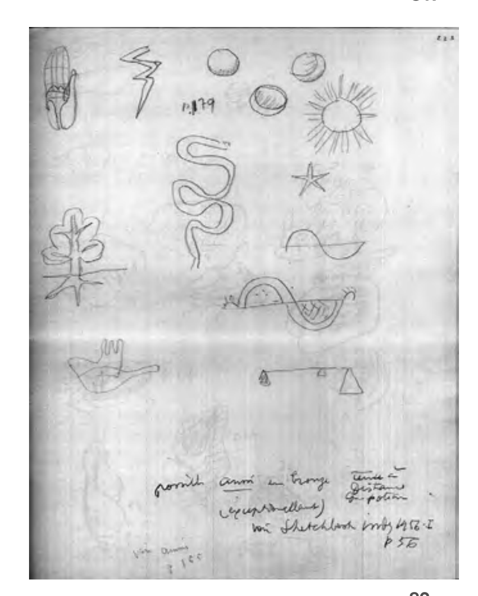
108 Ibídem.



81.



82.



83.



84.

81. En el Carnet *Nivola I,* es posible identificar una serie de dibujos en los que estudia varios símbolos que luego serán parte del Poema. En varios de ellos se algunos de los tres elemntos por separado.(FLC W1-8-7)

82. Carnet *Nivola I* (FLC W1-8-179)

83. Carnet *Nivola I* (FLC W1-8-223)

84. Carnet *Nivola I* (FLC W1-8-221)

tura, es posible afirmar que él, desde sus primeros textos está convencido que él ha venido a traer la “espada”. En su libro *Aircraft*, publicado en 1935, escribe unas palabras durante su travesía sobre el Atlas y el desierto en 1933, que resuenan con este tema:

> El mundo carece de **armonizadores** que hagan visible la belleza **humana** de los tiempos modernos.
>
> Uno puede consolarse diciéndose que, a pesar de todo, una gran unidad llegará a imponerse de modo gradual.
>
> Pero no debería mal interpretarse el valor del esfuerzo individual que se debe apreciar como merece.
>
> A veces, en el curso de los siglos, surge aquí o allá un hombre dotado con la capacidad de establecer la unidad de su tiempo. ¡Un hombre!
>
> El rebaño necesita un pastor. [109]

De todo esto es posible inferir, si se retoman las palabras de presentación del Poema en el vol. 5 de la *Œuvre complète* en las que afirma que su Poema aclara la realidad fundamental de su labor[110] y se unen junto con las ideas previamente presentadas, que cuando Le Corbusier ubica estas tres imágenes sobre la tabla, manifiesta que el Poema es “ese escudo”, esa “espada” o esa herramienta que proviene del mundo de las ideas superiores, el cual ha sido construido, para dejarlo como un manifiesto y como una síntesis de un pensamiento que puede ser transmisible y aplicable a las obras creadas por el hombre: una guía. No en vano, escribe en el texto de presentación de vol. 5 de la *Œuvre complète,* las siguientes palabras con las que también se da inicio a este trabajo de tesis:

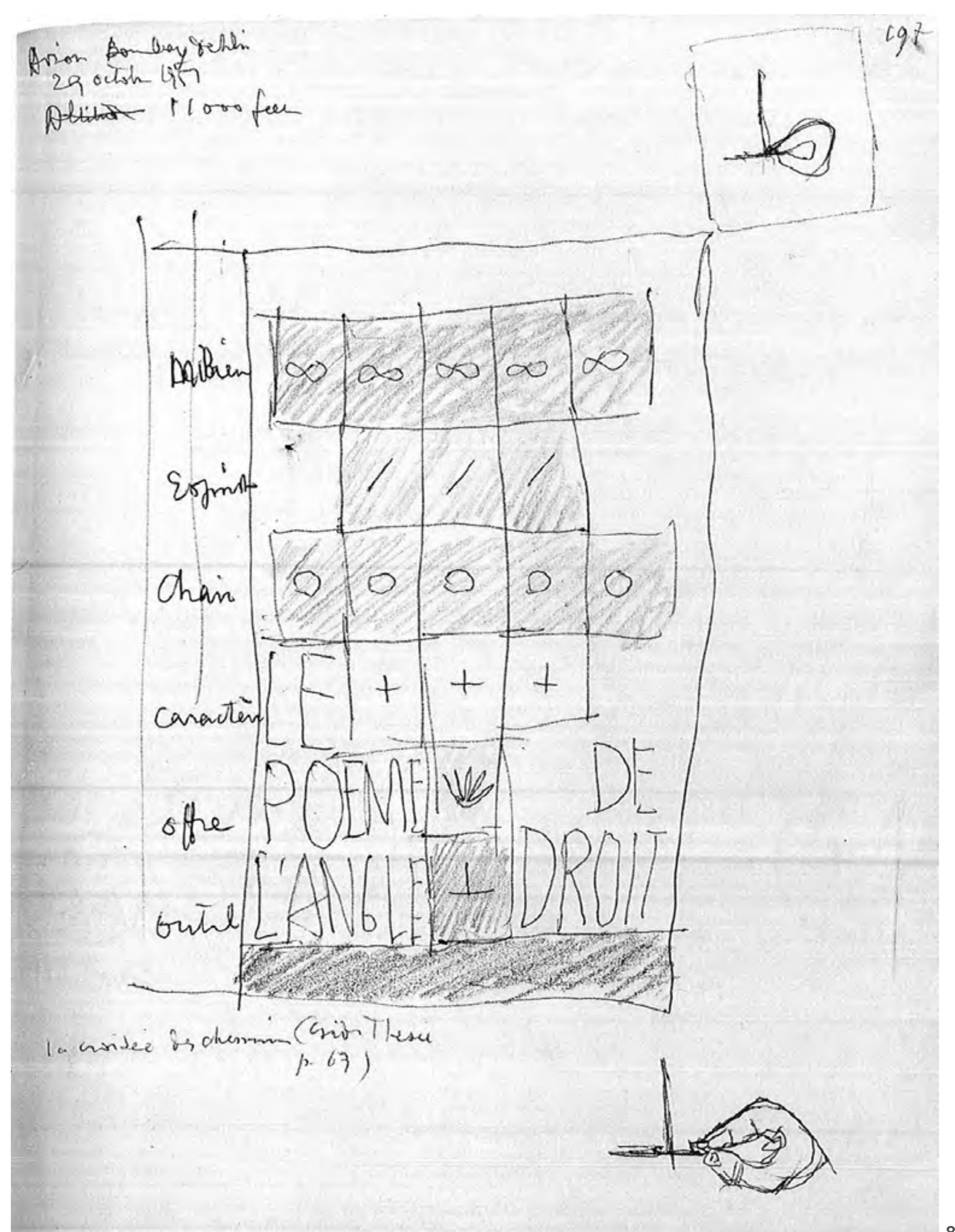
> Le poème (..) éclaire la réalité fondamentale du labeur de L-C: discerner au sein des complexités, la ligne de marche des événements et de soi-même et lever la tête au-dessus du grouillement général qui est, a été, et sera toujours, d’apparence chaotique et caricaturale, ne désespérant que ceux qui ont peur de voir clair. [111]

---

109 LE CORBUSIER, *Aircraft*, The Studio, London 1935. Versión en castellano: Traducido por C. Del Olmo y C. Rendueles, Abad Editores, Madrid 2003, pp. 122-123.

110 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., pp. 241.

111 Ibídem.



85.

 85. 1951, Carnet *Nivola I,* p. 197 (FLC W1-8-197)

4.2.5 1951, Quinto esquema – Carnet *Nivola I* (FLC W1-8 197)

4.2.5.1 La estructura y el contenido de la tabla

El 29 de Octubre de 1951, durante el vuelo de Bombay a Delhi, Le Corbusier prepara otro esquema preparatorio para el Poema, en la página 197 del carnet *Nivola I* (FLC W1-8 197) (fig. 85). En él continua con el desarrollo de la nueva tabla sin imágenes, al igual que la de la página 193 (FLC W1-8 193) (fig.71). En este esquema presenta otro tipo de lenguaje gráfico: colores y signos sucesivos definen las casillas y las filas, y sustituyen las imágenes iconográficas y los textos de las tres primeras tablas.

Esta tabla está inscrita dentro de un rectángulo dividido en dos áreas. Sobre el lado izquierdo un rectángulo angosto fija un área vertical dentro de la cual escribe los 6 conceptos, nombrados anteriormente en la tabla de texto de 1948 de la página 185 del carnet *Nivola I* (FLC W1-8-185)): *Milieu, Esprit, Chair, Caractère, Offre, Outil*. Cada uno está escrito frente a cada una de las 6 filas de la tabla. Sobre el rectángulo contiguo se encuentra el esquema de la tabla gráfica, ubicada de tal manera que cada fila queda localizada frente a una de las 6 categorías. En esta tabla, Le Corbusier asigna un color a cada una de las filas, así como un signo repetitivo en cada una de las casillas de la fila. Con ello consolida una relación entre concepto – color – signo, bajo una estructura de 6 palabras, 6 colores y 6 signos, organizada de esta forma:

a. La primera fila, está nombrada por el concepto ***Milieu***. A esta le asigna el color **verde** y el siguiente signo: ∞.

b. La segunda fila, está nombrada por el concepto ***Esprit***. A esta le asigna el color **azul** y el siguiente signo: / .

c. La tercera fila, está nombrada por el concepto ***Chair***. Color **marrón** y el signo: o .

d. La cuarta fila, la nombra con el concepto ***Caractère***. Le asigna el color **blanco** y el signo: + .

e. La quinta fila, la nombra con el concepto ***Offre***. Le asigna el color **amarillo** y el signo de una mano abierta.

f. La sexta y última fila, la nombrada con el concepto ***Outil***. Le asigna el color **violeta** y el signo: _I_ (del ángulo recto –una línea vertical sobre una horizontal-) .

Esta organización conlleva a que cada fila con su número de casillas correspondiente, esté determinada como perteneciente a un conjunto mayor: una categoría, un color y un signo que las nombra y las relaciona entre sí. La asignación de un color a cada categoría, es un tipo de relación a develar más adelante.

Otro detalle importante dentro de este esquema es el dibujo de una franja rectangular bajo la tabla gráfica en color, como si se tratase de una base que sostiene la estructura con un plano de apoyo. Esta referencia ya se ha nombrado anteriormente en el análisis del esquema de texto de 1948, en el que se muestra que en la página 185 del carnet *Nivola I*, dibuja una línea de tierra bajo un pequeño esquema de la tabla, al lado de derecho de la tabla de texto. Esto reafirma la idea que la lectura de la tabla es en alzado.

Mogens Krustrup, en su libro *Porte Email,*[112] plantea una relación gráfica a partir de cuatro imágenes en las que relaciona la tabla gráfica de imágenes del Poema con dos imágenes de Carl G. Jung; una es el *"Arbor philosophica"* (fig. 86)[113] y la otra, el árbol de los filósofos, rodeado de símbolos del *"opus"* (fig.87).[114] Así mismo, al lado de estas dos imágenes de Jung, Krustrup ubica también el esquema del "árbol de la propiedad edificada" (fig. 88), que Le Corbusier realiza para su libro de *La Maison des hommes* (1942).[115]

Le Corbusier presenta esta imagen del árbol con las siguientes palabras: *« sous la forme synthétique et vivant d'un arbre, l'unité substantielle en quoi se fondent, en réalité, les différentes vues qu'il vient de prendre successivement sur le domaine bâti de la France »*.[116] Dentro de su estructura, el tronco lo define como el Estado Francés (*Etat Français*).[117] Bajo la línea de tierra, *« l'arbre plonge ses trois racines dans le sol de l'homme universel, à travers une couche*

---

112 KRUSTRUP, Mogens, *Porte Email*, 1991, cit.

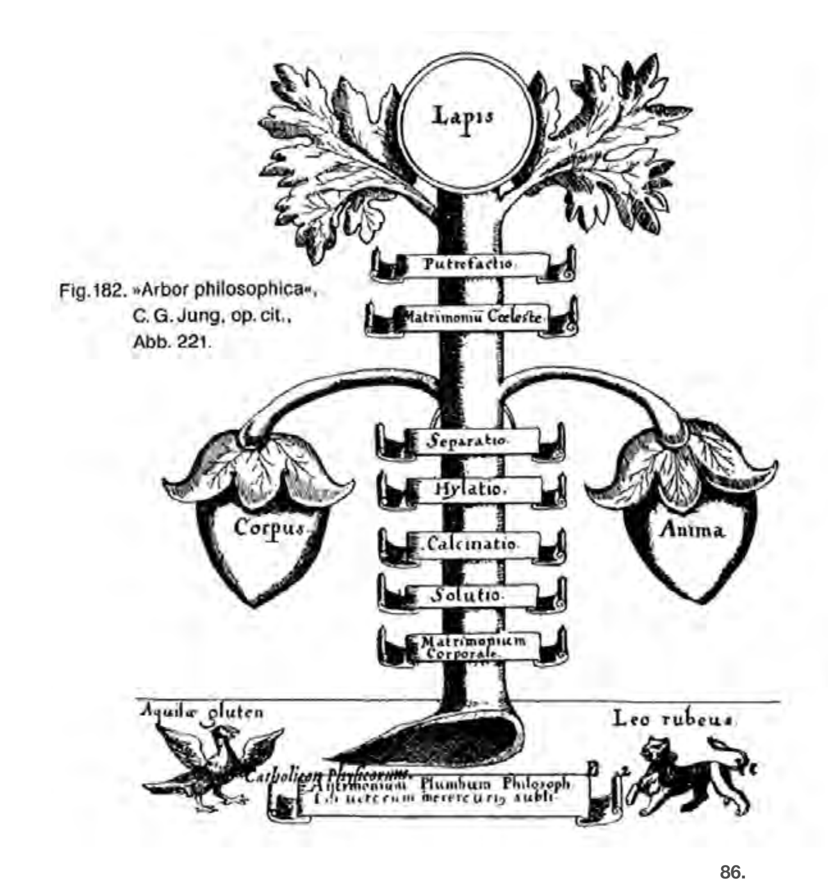
113 Ver: Ibid., p.125

114 Ver: Ibídem.

115 LE CORBUSIER y DE PIERREFEU, François, *La Maison des hommes*, 1942, op.cit., p. 174.

116 Ibídem.

117 « Dans ce tronc, en qui siègent l'information, la prévoyance et le commandement, s'élaborent et se précisent deux formes de pensée : une doctrine générale du domaine bâti, figurée par la branche centrale de l'arbre, et une politique nationale du domaine bâti, dont les quatre aspectes principaux sont représentés par deux couples de branches latérales ». Ibid., p. 176.

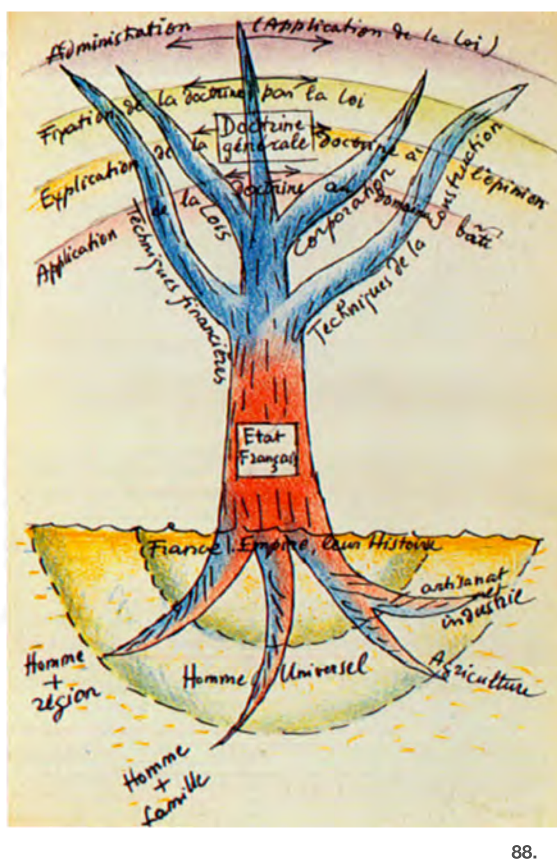


86.



Fig.183. Filosoffernes træ omgivet af symboler på »opus«
C. G. Jung, op. cit., Abb. 188.
L'arbre des philosophes, entouré de symboles de l'«opus».
The tree of the philosophers, surrounded by symbols of the "opus".

87.



88.

86. *Arbor philosophica*, C.G. Jung.

87. L'arbre des philosophes, entouré de symboles de l'opus.

88. 1942, *Maison des hommes*, p. 174.

profonde de terre végétale et d'humus, qui représente la patrie, son histoire et son empire. »[118] En la parte superior del tronco dibuja cinco ramificaciones: cuatro laterales, distribuidas dos a cada lado, las cuales representan las ramas políticas: *« nourries de la même sève que la branche doctrinale ».* Éstas y la rama central, a su vez, *« éclairés, à quatre étages différents, par des rayons directement émanés de cette doctrine. »*[119]

> Les quatre étages, dessinés par des cercles concentriques, représentent les étapes nécessaires du passage dans les faits des institutions, des méthodes et des règles, qui seront les fruits des quatre branches politiques.[120]

Krustrup encuentra una relación estructural y simbólica en la contraposición de estas cuatro imágenes. Éstas convergen tanto en la construcción de una imagen "filosófica" a partir de la estructura vertical de un árbol y la relación que se construye entre las ramificaciones y el tronco, como pilar central en el que convergen y se sostienen. Pero en este caso, Krustrup enfoca su análisis en la identificación de los elementos y símbolos dentro de la investigación que le atañe, que es la pintura de la Porte Email, para el Palacio de la Asamblea en Chandigarh de 1961.[121] Él encuentra que gran parte de su fundamento simbólico proveniente del Poema.[122]

Esta misma construcción, con relación a la estructuración gráfica y simbólica del Poema, encuentra un sentido referencial, en términos doctrinales, a partir de la elección estructural de la imagen de un árbol; éste lo comprende como un sistema *Unitario* en *La maison des hommes* (1942)[123] y físicos, a partir del objeto que elige como referente, sin que esto implique que la *Table graphique de matières* sea un "árbol".

Con relación a este tema, más allá de las posibles relaciones interpretativas, lo importante es la identificación y reafirmación de esa línea horizontal sobre la cual se posa, la verticalidad de la estructura de la tabla y la lectura que está posición ofrece al objeto mismo. La tabla es una creación y una construcción humana, que se alza verticalmente sobre la horizontalidad de la línea de tierra.

118 Ibid., p. 174.

119 Ibid., p. 176.

120 Ibídem.

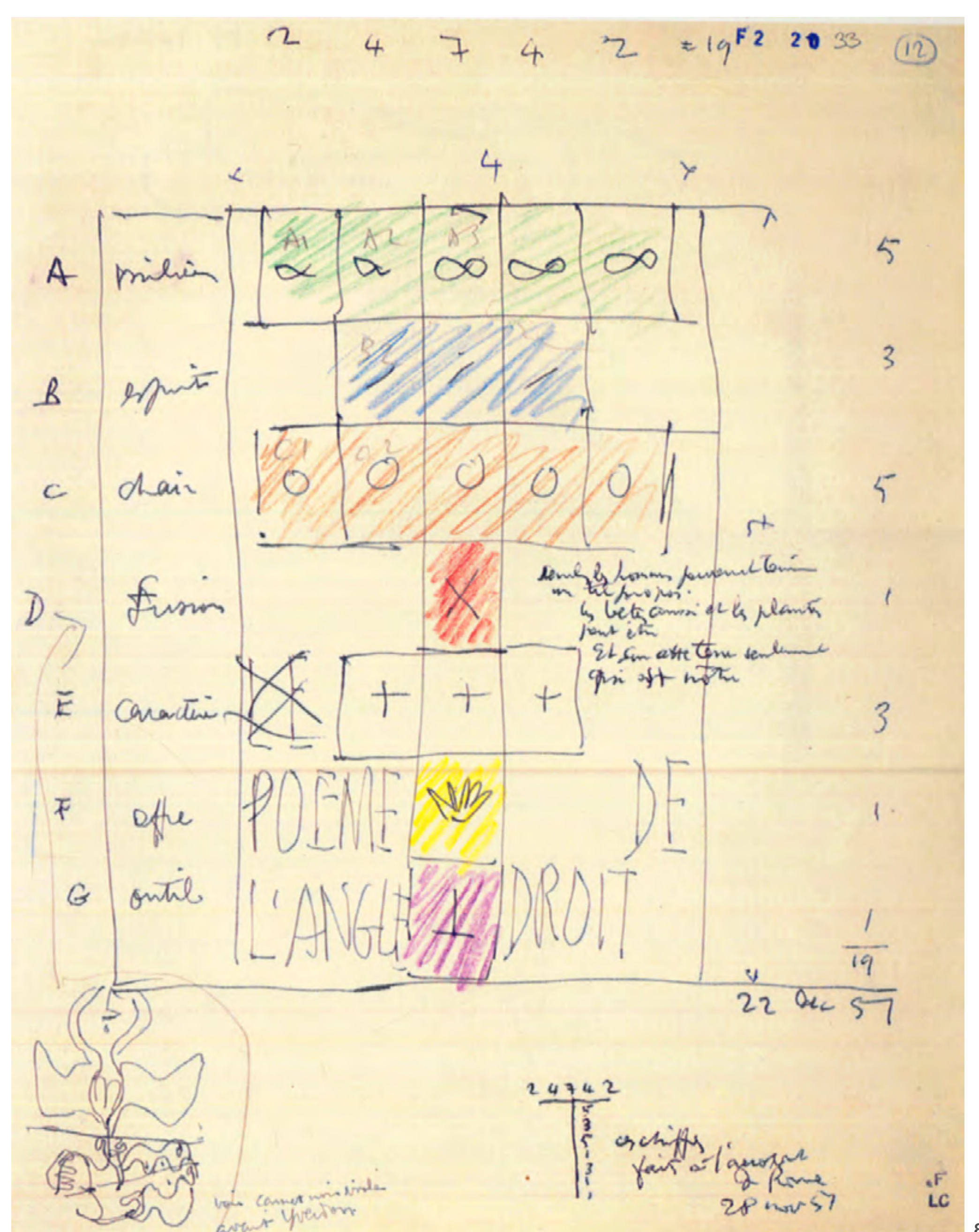
121 Ver: KRUSTRUP, Mogens, *Porte Email*, 1991, cit.

122 Ver la relación que teje entre el estudio y análisis de las pinturas para la puerta de ingreso del Palacio de la Asamblea de Chandigarh y *Le Poème de l'angle droit* (1955) en: Ibídem..

123 Ver: LE CORBUSIER y DE PIERREFEU, François, *La Maison des hommes*, 1942, op. cit., pp. 174-176

Otro elemento que reafirma esta aserción es, que tanto en la esquina superior derecha del recuadro que enmarca la tabla, como en la inferior derecha, repite la imagen de la mano dibujando el ángulo recto: una línea vertical sobre una base horizontal. Esto se traduce en el planteamiento de la tabla gráfica como una estructura vertical, la cual se posa sobre una base de apoyo horizontal.

Hasta este punto del avance en los esquemas preparatorios, ha planteado tres lenguajes distintos: los dibujos, los textos y ahora los signos dentro de una misma estructura. En las primeras tablas (FLC W1-8 184-185 y FLC F2-20 32, p. 11) se vislumbraba la claridad de la construcción de un discurso a partir de imágenes que pueden ser referenciadas y las cuales permiten hilar algunos puentes con su obra plástica, arquitectónica e icnográfica. En el caso de los dos últimos esquemas vistos hasta ahora (FLC W1-8 193 y FLC W1-8 197), y en particular éste último, en el que los detalles están más definidos, es posible identificar cómo dentro del proceso de construcción de la tabla, en vez de clarificar el camino, se comienza a cerrar en un sentido hermético y no en un sentido concluyente. Éste último esquema clarifica la estructura de la tabla en términos constructivos y la ordenación de las partes que la conforman, a partir de la jerarquización y agrupamiento de los elementos que hasta ahora la constituyen; sin embargo, aunque los elementos que elige son reconocibles y de comprensión universal como *letras*, *números*, *colores* , *palabras* y *signos,* la conjugación gráfica en que los presenta, consolida una relación abstracta y hermética, en la que hay que ahondar en la intencionalidad de la disposición de los elementos para intentar comprender, como si se tratase de un jeroglífico, compuesto por signos abstractos y no por figuras.



 89. 1951, Esquema preparatorio (FLC F2-20 33, p. 12)

89.

4.2.6 1951, Sexto esquema (FLC F2-20 33, p. 12)

4.2.6.1 La estructura de la tabla

El sexto esquema (FLC F2-20 33, p. 12) (fig. 89), fechado el 22 de diciembre de 1951,[124] es una clara continuación del planteamiento del anterior (FLC W1-8 197) (fig. 85). La disposición de los elementos dentro de la tabla, con relación a los colores, los signos y las palabras, se repiten con la misma organización. Igualmente reproduce, la disposición de la tabla dentro del rectángulo mayor que la enmarca y a su izquierda, un rectángulo menor que contiene la lista de conceptos que nombran cada una de sus filas. Sin embargo, esta tabla presenta un avance primordial dentro de su composición. En todo el centro de la estructura aparece un nuevo elemento: es un recuadro más, señalado con color rojo y una X en el centro de la casilla, como signo representativo. En el listado de conceptos, ubicados sobre el costado izquierdo de la tabla, escribe la palabra *Fusion,* para nombrar está nueva fila, como concepto representativo de esta nueva casilla.

En el esquema se encuentran otros dos elementos significativos que están directamente relacionados con esta nueva casilla. El primero, es un texto escrito a mano sobre el costado derecho del recuadro y el segundo, el dibujo de unas figuras sobre el área inferior izquierda de la hoja. Una línea con una flecha indica la relación del dibujo de las creaturas y el nuevo recuadro de la tabla.

Con esta séptima fila, situada en el medio de la tabla, completa el esquema definitivo. Según la numeración, son 19 recuadros organizados bajo una relación numérica horizontal, distribuida simétricamente a partir del eje central de la tabla, el cual es nombrado con el número 7. Este corresponde a la cantidad de recuadros que conforman el eje central vertical. A partir de este eje, se disponen dos números más a cada lado (2 - 4 y 4 - 2), los cuales conciernen al número de casillas de la columna a la que pertenecen, sobre el eje vertical. La relación numérica está consolidada de la siguiente manera:

2 4 7 4 2 = 19

124 Aunque en este esquema aparecen dos fechas, ubicadas en dos lugares diferentes de la hoja, la primera fecha en la que se asume que sea realiza este esquema se encuentra escrita sobre el costado derecho de la línea inferior que enmarca el esquema de la tabla gráfica. Ver: Esquema preparatorio 1951, (FLC F2-20 33, p.12)

El resultado de la suma de esta organización numérica es un total de 19 recuadros. Este número también es verificable en la relación numérica que presenta sobre el eje vertical derecho de la imagen. Esta relación la consolida el número de recuadros que contiene cada fila de la tabla sobre el eje horizontal. En ella, el número 1 que resalta en color rojo, corresponde a la nueva casilla de *Fusion*. La relación queda consolidada de la siguiente forma:

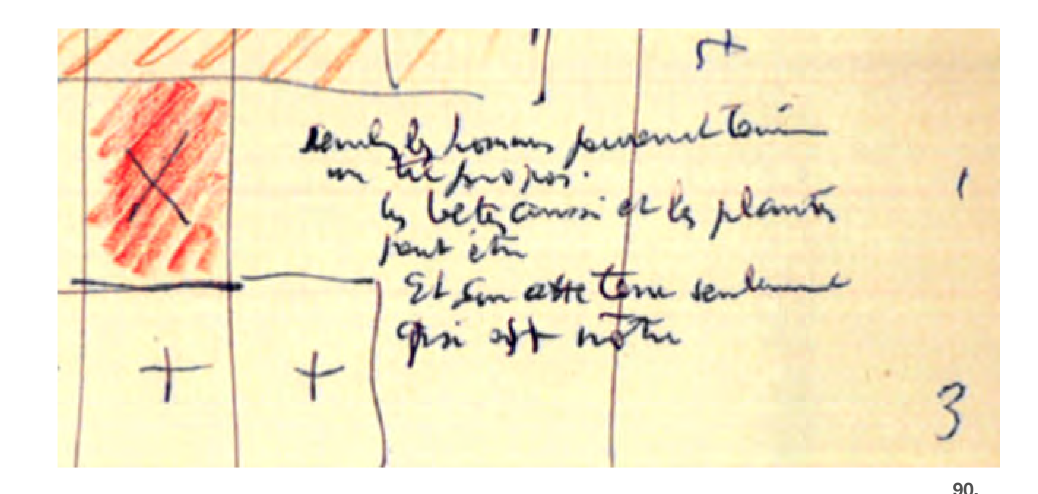
5
3
5
1
3
1
1
19

A partir de estas dos relaciones numéricas es posible identificar tres decisiones compositivas: la primera, que la suma total de los recuadros es 19. En segundo lugar, que la relación numérica vertical está compuesta por números impares, lo que permite que la organización de la tabla este consolidada por una estructura simétrica, sustentada sobre un eje central. En tercer lugar, que la relación numérica sobre el eje horizontal, está planteada a partir de una sucesión de números pares menos la columna del centro que está definida por uno impar: el 7.[125]

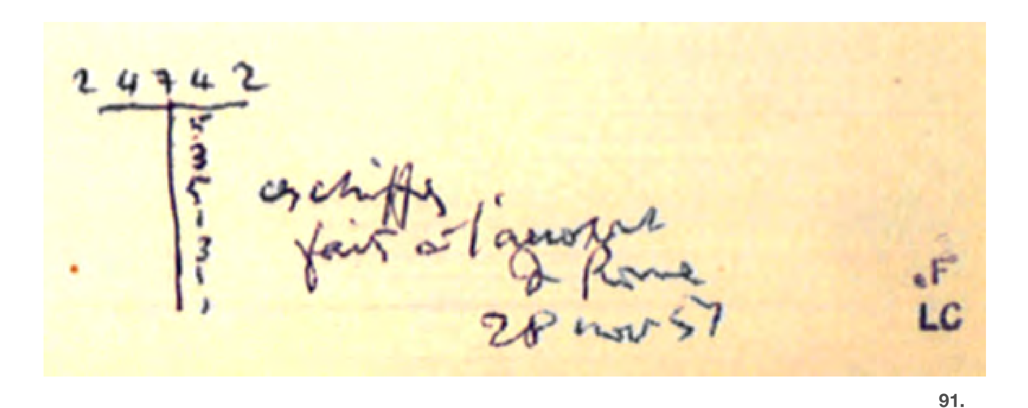
4.2.6.2 El contenido de la tabla

La tabla que presenta en este sexto esquema, define gran parte de los elementos que componen la estructura de la obra. En ella define las 19 casillas que componen las tablas del inicio y el final de la obra definitiva. Igualmente define los 7 conceptos y letras que nombran las partes del libro. En esta tabla, no hace referencia ni a las imágenes que componen el iconostasio, ni a los textos

125 Richard Moore presenta una interpretación esotérica y alquímica sobre el signifcado del número siete en el Poema en la que dice: “Its significance as an esoterically explicit alchemical formation composed of the magical number seven, or the septenary, is initially suggested by a quotation from Jung regarding this very sequence: “Together the letters ABCDEFG clearly signify the hidden magical septenary.” Ver: MOORE, Richard A., « Alchemical and Mythical Themes in The Poem of the Right Angle 1947-165 » en *Oppositions* No. 19-20 Winter/Spring, MIT Press, Cambridge 1980, p. 113. Sobre este tema ver también: MOORE, Richard A., Le Corbusier: Myth and Meta Architecture. The Late Period 1947-1965, Georgia State University, Atlanta 1977, pp. 8-9.



90.



91.

90. 1951, Detalle anotaciones. Esquema preparatorio (FLC F2-20 33, p. 12)

91. 1951, Detalle anotaciones. Esquema preparatorio (FLC F2-20 33, p. 12)

correspondientes a cada recuadro, sino que define el signo representativo de cada una de las 7 filas de la tabla.

En esta tabla, además, en algunos de los recuadros escribe a lápiz, de forma muy suave sobre cada signo, la combinación de la letra y el número que le corresponde, según la ubicación de la casilla, tanto a nivel horizontal como vertical dentro del esquema gráfico.

La tabla la componen los siguientes elementos, organizados de esta forma:

		A1	A2	A3			
A	Milieu	∞	∞	∞	∞	∞	
			B2				
B	Esprit		/	/	/		
		C1	C2				
C	Chair	O	O	O	O	O	
D	Fusion			X			-----------Texto ver punto:7
E	Caractère		+	+	+		
F	Offre			V			
G	Outil			_I_			

4.2.6.3 Las anotaciones

Le Corbusier escribe fechas al lado de cada una de las acciones o decisiones que toma mientras se encuentra trabajando en este sexto esquema. Bajo el número 19, de la suma de la relación numérica en sentido vertical, escribe una fecha que data del 22 de diciembre de 1951.[126] Esto puede indicar dos cosas: la primera, que en cada decisión proyectual escribe la fecha en que la realiza y

126 Esquema preparatorio 1951 (FLC F2-20 33, p.12).

segundo, que esta es la fecha en la que toma la decisión final de consolidar la tabla con 19 recuadros en total.

Debajo de la tabla general, sobre el área inferior derecha de la hoja, plasma una vez más, una de las pequeñas tablas esquemáticas, como las vistas anteriormente en el esquema (FLC F2-20 32); [127] en ella también escribe otra fecha: 28 de noviembre de 1951 (fig. 91).[128] Estas fechas permiten verificar que Le Corbusier reafirma los avances y que regresa, una y otra vez a los esquemas preparatorios que ya ha realizado y en ellos adhiere nuevas decisiones. Esta es la razón por la cual, en algunos aparecen una sucesión de fechas que pueden ir desde 1948 hasta 1952.[129]

Así como se ha podido observar desde los dos primeros esquemas de 1948, en el carnet *Nivola I* (FLC W1-8 184-185),[130] hasta este sexto, Le Corbusier desarrolla tres tipos de tablas: una tabla de imágenes, una de textos y una de signos en combinación con colores. Al continuar con este orden y esta lógica, resulta coherente suponer que en la decisión de adicionar una casilla más, deba también definir una imagen y un texto que la acompañe, así como lo ha hecho con las anteriores.

En el caso de este sexto esquema, define la X y el color rojo para la nueva casilla y realiza un dibujo que la representa en la tabla de imágenes (fig. 90). Además escribe, sobre el costado derecho de la nueva casilla, un texto que acompaña el recuadro en el que dice:

Seul des hommes peuvent tenir
un tel propos

127 Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11)

128 Esquema preparatorio 1951 (FLC F2-20 33, p.12).

129 En el tercer esquema preparatorio (FLC F2–20 32), en la parte inferior de la tabla, Le Corbusier realiza un esquema de la relación numérica definida en este sexto esquema preparatorio de 1951 (FLC F2-20 33). Al adherirla en el tercer esquema preparatorio (FLC F2–20 32), escribe la fecha en la que realiza esta acción: el 19 de abril de 1952. Así mismo escribe una nota al lado, en la que hace referencia al sketchbook y la fecha el 29 de octubre de 1951. Otra relación se encuentra en la parte superior de la tabla principal de este tercer esquema preparatorio, en la que escribe otra nota de referencia sobre la tabla en la que dice que se ha de ver el esquema “parecido” en el *sketchbook Nivola* de 1951. Estas anotaciones indican que se presenta un continuo diálogo entre los primeros esquemas y los avances de los nuevos.

Así mismo en este tercer esquema preparatorio, también anota, al lado de la pequeña tabla numérica del 52, que ha adherido la casilla de *Fusion* entre la fila 3 y 4 de la tabla principal. Ver: Esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2-20 32, p.11) y Esquema preparatorio 1951, (FLC F2-20 33, p.12).

130 Carnet *Nivola I,* pp. 184-185, 1948, (FLC W1-8 184-185)

les bêtes aussi et les plantes
peut-être
Et sur cette terre seulement
qui est nôtre.[131]

Este texto, parece ser, hasta el momento, el que representará esta nueva casilla en la tabla de textos; sin embargo, en la obra definitiva, éste será utilizado como introducción a la obra total y para el capítulo de *Fusion,* utiliza uno distinto.

4.2.6.4 La imagen de *Fusion*

En la esquina inferior izquierda de la hoja Le Corbusier dibuja una imagen (fig. 92) en la que es posible reconocer la misma criatura que ya había aparecido en el quinto recuadro de la tercera fila de las tablas de imágenes anteriores: en el primer esquema de la página 184 del *carnet Nivola I* (FLC W1-8 184), como en el tercer esquema (FLC F2-20 32, p. 11). En esta nueva imagen la criatura, con cuerpo femenino y cabeza de cabra, aparece en una nueva posición: su cuerpo está ubicado verticalmente, con la cabeza y el cuerno hacia abajo, y sus caderas hacia arriba. Una línea de horizonte atraviesa perpendicularmente por su cuello, ubicando su cabeza bajo la línea de tierra como si se introdujese en ella. La punta de su cuerno, hace contacto y se introduce también, en el centro de una pareja acostada, en posición horizontal, con sus cuerpos perpendiculares al de la criatura.

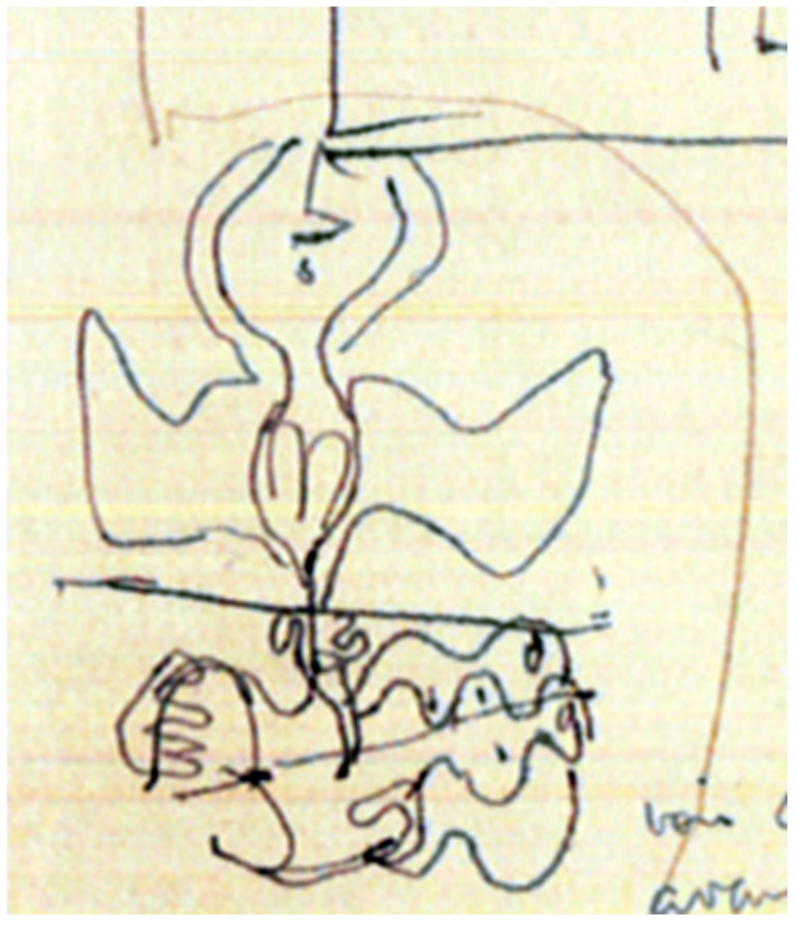
Los elementos que componen esta imagen provienen de temas recurrentes de su obra pictórica; principalmente de sus pinturas de los años treinta y de su obra tardía como se verá en el análisis de la genealogía de esta imagen en el siguiente capítulo. El tema de la criatura de cuerpo femenino con cabeza de cabra, será reconocido como « *la licorne* » y el de la pareja como « *Couchée*». [132] En este caso combina los dos temas en una sola imagen.

Mogens Krustrup, en su libro *Porte Email* (1991)[133] realiza un análisis sobre la relación entre la pintura de la puerta del Palacio de la Asamblea y las imágenes de *Le Poème de l’angle droit*. En uno de sus análisis escribe una

131 Esquema preparatorio 1951 (FLC F2-20 33, p.12)

132 Sobre estos dos temas en la obra pictórica de Le Corbusier ver: JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l’œuvre peint*, Tomme II, Skira, Milan 2005.

133 KRUSTRUP, Mogens, *Porte Email,* 1991, cit.



92.

92. 1951, Detalle imagen de Fusión. Esquema preparatorio (FLC F2-20 33, p. 12)

comentario sobre esta cuarta casilla de *Fusion* en el iconostasio, en donde dice:

> Not until December 28, 1951 (Sketchbook II, 572), is the important seventh level, Fusion, added. Fusion is the moment in the alchemical process when the two principles merge and the philosopher's stone (*lapis philosophorum*) is created. In older alchemical works, the process is illustrated as a *hieros gamos* (conjunctio sive coitus) between the Sun King and the Moon Queen (see C.G. Jung, Psycologie und ALe Corbusierhemie, fig. 167).[134]

Gran parte de sus interpretaciones sobre el Poema, especialmente las que hacen alusión al tema alquímico, están basadas en el artículo de Richard Moore titulado *Alchemical and Mythical Themes in the Poem of the Right Angle 1947-1965,* publicado en el número especial sobre Le Corbusier de la revista *Opossitions* de 1980.[135] En este texto, Moore como precursor, realiza una lectura más interpretativa del Poema desde el punto de vista del simbolismo propio de la alquimia y la cosmología. En el artículo argumenta que una gran parte de los temas míticos y alquímicos que él encuentra en el Poema, provienen principalmente del posible interés de Le Corbusier por los textos Carl Gustave Jung (1875-1961), los cuales toman especial fuerza en los años treinta y cuarenta. El más representativo es *Psycologie und Alchemie* publicado originalmente en 1944 y en francés en 1952.[136] Este es el mismo libro al que hace referencia Krustrup en el apartado anterior.

Aunque el enfoque de esta investigación no es ahondar en la interpretación Alquímica y simbólica de Moore, esta casilla está nombrada con el término de *Fusion,* el cual inevitablemente liga su primer significado al tema de la alquimia. Lo primordial de esta casilla que atañe también al comentario de Krustrup, está en la importancia que Le Corbusier le da al afirmar que la "importante séptima casilla" ha sido adherida, no al final, sino en todo el centro de la estructura de la tabla. Esta acción divide el esquema exactamente por la mitad, estableciendo en la parte superior, los conceptos de *Milieu*, *Esprit* y *Chair* y en la parte inferior, *Caractère, Offre y Outil*. Estos dos grupos quedan ahora ligados por la casilla central, titulada *Fusion*. La pregunta primordial que surge en este caso sería: ¿por qué dividir la tabla en dos partes iguales, y por qué separa estos dos grupos en ese lugar?

En términos alquímicos, Krustrup define el concepto de *Fusion* como

134 Ibídem.

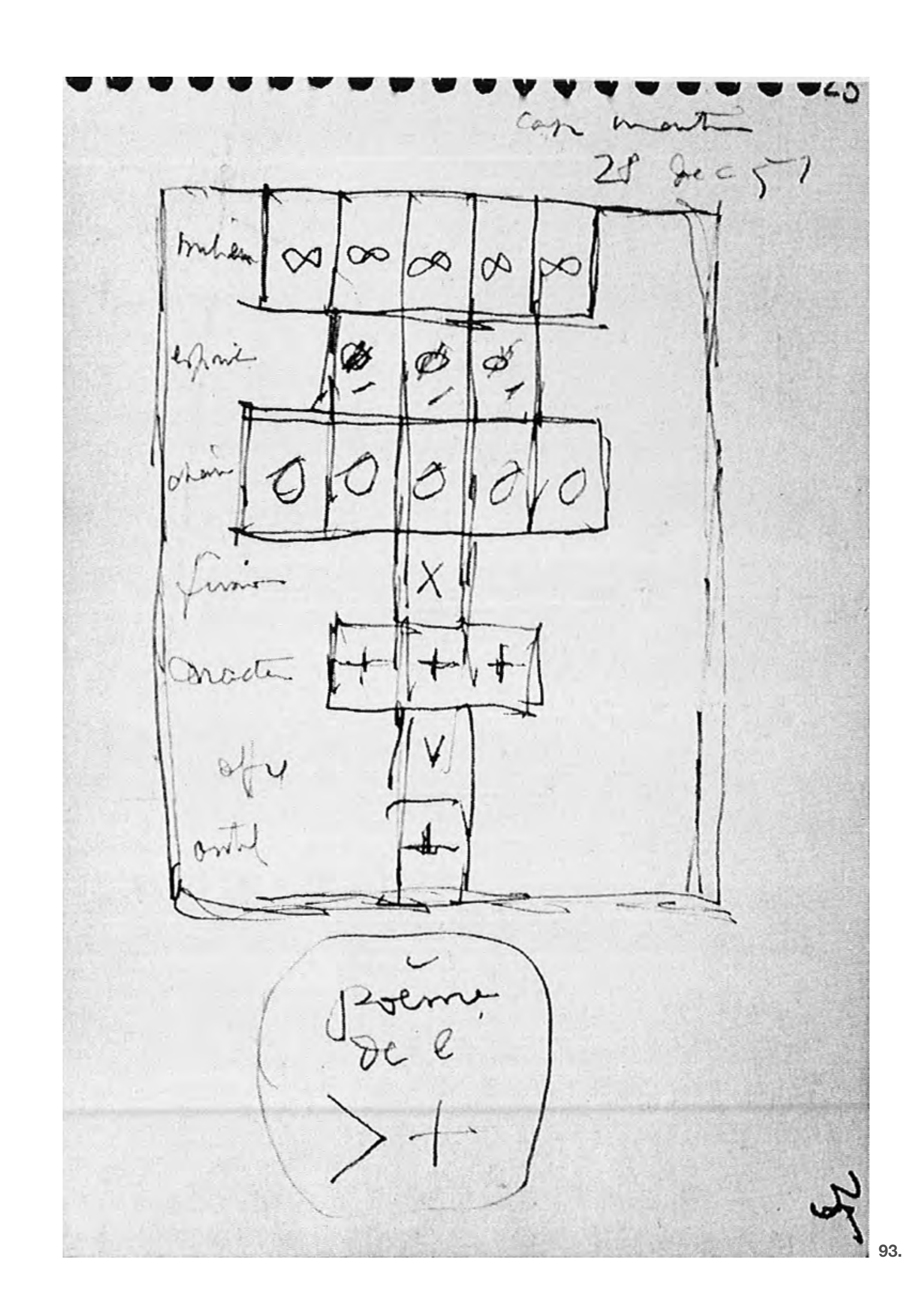
135 MOORE, Richard A., "Alchemical and Mythical Themes in the Poem of the Right Angle 1947-1965", 1980, op. cit., pp. 109-139.

136 JUNG, Carl Gustave, *Psychologie un alchemie*, Rascher, Zürich 1944.

“the moment in the alchemical process when the two principles merge and the philosopher’s stone (lapis philosophorum) is created”, entendiendo la piedra filosofal como una sustancia, que según la alquimia tendría propiedades extraordinarias, como la capacidad de transmutar los metales vulgares en oro.[137] Esto indica que si para crear esta sustancia única se necesitan fusionar dos principios, en el caso del Poema, Le Corbusier, consciente del significado del término, ubica esta casilla en el centro de la tabla. Esta ubicación, junto con el concepto que la nombra y el color *rojo* que le asigna,[138] demuestra que este séptimo recuadro tiene un propósito claro al dividir la tabla en dos partes iguales y definir un centro. La siguiente pregunta que surge sería: ¿A qué equivale el “oro” en términos de su obra y de su discurso? La respuesta sería: la *obra*, como representación de la *unidad*.

137 Ver: KRUSTRUP, Mogens, *Porte Email*, 1991, cit..

138 Krustrup continua su texto con este comentario, haciendo alusión a la casilla, al color elegido, y así mismo pasa a la imagen en el que dice: “In the Iconsotasis (Le Poème, p.8), the Fusion field is ruby red, the color of the philosopher’s stone. The square on p.111 which designates the Fusion segment is also ruby red, as is the rectangle which frames the copulation figures on the color lithograph. It would be natural to believe that the idea of adding this important detail to the poem is linked with Le Corbusier’s experiences in the beginning of March, when Chandigarh’s town plan was formulated in the course of a few days and was celebrated with the two drawing on pp.137 and 139 in Album Nivola I (and that the child is associated with the philosopher’s stone, which is also called the son, Filius). The flying Capricorn seems to illustrated the words “the terrifying act of communion” and might also incorporate the image of a shooting star which portents “the birth of a capita”. Ibid., p.42



93.

 93. 1951, Carnet *E22 Milan Triennale*, p. 35

4.2.7 1951, Séptimo esquema - Carnet *E22 Milan Triennale 51*

En 1951, en el *Carnet E22*, titulado *Milan Triennale 51,*[139] Le Corbusier realiza en la página 35, otro esquema de la *tabla de signos* (fig. 93) como sucesión y confirmación de la anterior. El esquema es elaborado en Cap-Martín, el 28 de diciembre de 1951, unos días después del sexto esquema (FLC F2-20-33, p. 12). En él reafirma la disposición de los signos y la distribución gráfica de la tabla, con la séptima casilla ubicada en el punto central. Con este esquema consolida los siete conceptos que nombran e identifican cada línea de la tabla, al igual que la disposición de los signos en cada una de las filas. Por último, reafirma la disposición de los 19 recuadros que conforman la tabla. Este esquema no incluye ninguna información adicional específica, sin embargo, es importante como parte del proceso por dos motivos: en primer lugar, es un esquema que confirma y reafirma las decisiones tomadas en los anteriores. Y en segundo lugar, es un esquema dibujado en los últimos meses de 1951, periodo en el cual trabaja con especial énfasis en el desarrollo de esta obra, paralelamente a importantes proyectos arquitectónicos y viajes, como Ronchamp, los proyectos en la India y el Plan de Bogotá, entre otros.[140]

Incluir este esquema en el carnet de la Triennale de Milán confirma dos hechos: Le Corbusier trabaja en este proyecto paralelamente a las discusiones importantes que se vuelven a dar en el mundo del arte y la arquitectura sobre la Divina Proporción y el hombre como la medida de las cosas, ahora visto desde la perspectiva de un mundo en recuperación de la segunda Guerra Mundial.[141] Después de la guerra se replantean importantes aspectos en las artes y la arquitectura y el volver a pensar en el hombre se convierte en un punto esencial para recobrar el sentido de la vida misma. No en vano, Le Corbusier trabaja en el desarrollo y publicación de los dos libros del *Modulor*, paralelamente al Poema,[142] así como en la revista de *Formes et vie* (1951-52),[143] que crea junto con Fernand Léger, donde el título mismo ya indica que las discusiones son otras: la razón ya no está por encima de todo, sino al servicio las formas, la vida y la relación entre estos dos aspectos. Vale anotar que el primer tomo del la revista *Formes et vie* (1951) inicia con un comentario sobre la importancia de la Triennale.[144]

El segundo punto es que los dibujos en este carnet y las fechas en que los realiza reafirma las palabras de Le Corbusier en el texto de presentación del Poema, en el vol. 5 de la *Œuvre complète 1946-52*, en las que dice que: *« Ce poème fut peint et écrit de 1948 à 1952 dans des moments de détente exceptionnels: en avion ou dans des chambres d›hôtel. »*[145]

Por lo tanto, poco a poco se comienza a tejer la relación entre el Poema, sus viajes y sus proyectos.

---

139 LE CORBUSIER, « Carnet E22 Milan Triennale 1951 », en *Le Corbusier: Carnets Volumen 2 1950-1954*, 1981, op. cit., p. 35.

140 En este periodo se encuentra trabajando en proyectos como *L'Unité d'habitation* de Marsella, *Ronchamp*, los proyectos de la India, Plan para Bogotá, Casas *Jaoul*, entre otros más. Ver: *Livre noir* .(FLC)

141 « En septembre 1951 s›ouvrait, à l›occasion de la Triennale de Milan, «le Con grès de la Divine Proportion»; ce Congrès réunissant des savants, des mathématiciens, des esthéticiens, des artistes et des architectes; il constitua une assise solennelle des problèmes de proportion et de mathématique posés dans les arts au cours de l›histoire. Une impressionnante exposition de manuscrits, et de premières éditions des grands Maîtres de l›Antiquité, du Moyen Age et de la Renaissance, organisée par Mme Marzoli, rassemblait Vitruve, Villars de Honnecourt, Dürer, Pacioli, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci , d'Alberti, etc.... Enjambant quatre siècles, l'exposition faisait un sort au Modulor. Et le Congrès se séparait après avoir institué un Comité Provisoire International d'Etudes de la Proportion dans l'Art et dans la Vie Moderne, dont Le Corbusier était nommé président.

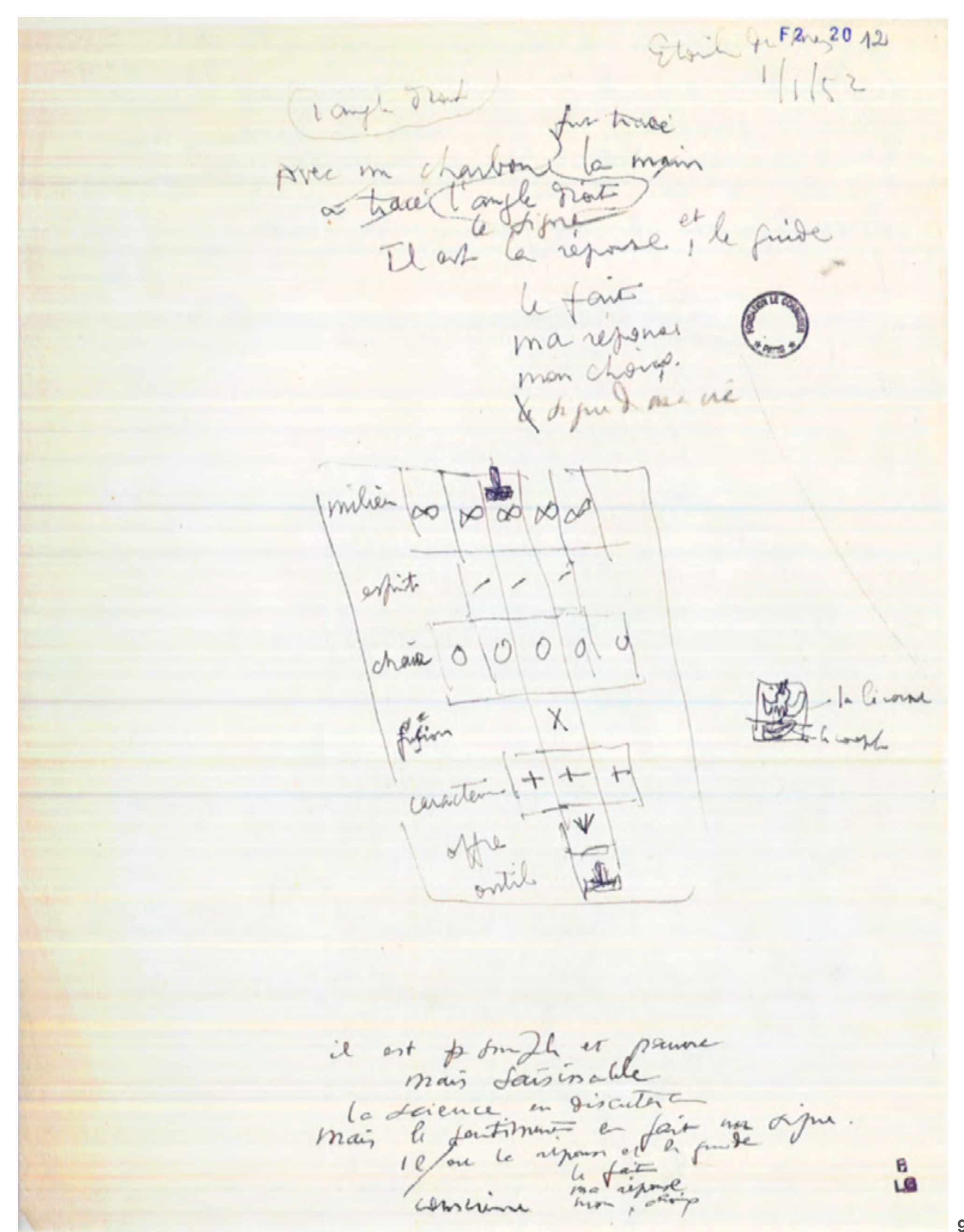
Récemment, au cours d'une réunion à Milan, on proposait de transformer le titre de ce comité provisoire en un titre définitif dénommé «SYMÉTRIE», et sous ce vocable le second Congrès se tiendra probablement sur ce thème: Installation de l'Harmonie dans la Civilisation Machiniste». LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 178. Sobre el tema ver también: GYKA, Mathyla, «La composition dans les arts visuels», dans *Formes et vie*, vol 2, Paris 1952, pp. 21-22.

142 Ver: LE CORBUSIER, *Le Modulor ,* 1950, cit.; y LE CORBUSIER, *Le Modulor II*, 1955, cit..

143 LÉGER, Fernand et LE CORBUSIER, *Formes et Vie*, No. 1-2, 1951-1952, cit.

144 Ver: H.O. « Congrès International sur la Divine Proportion » dans *Formes et Vie : Revue trimestrielle de synthèse des arts*, No. 1, Editions Falaize, Paris 1951.

145 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 241.



 94. 1952, Esquema preparatorio (FLC F2-20 12)

94.

4.2.8 1952, Octavo esquema (FLC F2-20 12)

4.2.8.1 La estructura y el contenido de la tabla

En el octavo esquema (fig. 94), producido en Etoile de Mer y fechado el 1 de enero de 1952,[146] Le Corbusier dibuja en el centro de la página, la tabla de signos definida previamente desde el sexto esquema (FLC F2-20-33, p.12). Esta tabla contiene los 19 recuadros y los 7 conceptos. Alrededor de la tabla aparecen una serie de elementos: dos textos, uno en la parte superior de la tabla y otro en la parte inferior. Sobre el costado derecho de la tabla, a nivel de la categoría de *Fusion*, un pequeño recuadro que contiene un dibujo. Este dibujo es la misma imagen que elige para representar este recuadro desde el sexto esquema. El dibujo esta compuesto por *« la licorne »* en posición vertical con su cabeza hacia abajo y su cuerpo hacia arriba; en la parte inferior, bajo una línea horizontal divisoria, dibuja la imagen de *« Couchée ».*[147]

El punto esencial de este dibujo de *Fusion*, es la reafirmación de los elementos que componen la imagen. Sobre el lado derecho del recuadro escribe que, la criatura de la parte superior es *« la licorne »,* y la de la parte inferior: *« couchée»*. Cada una la señala con una línea que sale desde la figura (fig.95).[148]

En la tabla de signos que dibuja sobre el lado derecho de la imagen, aunque pareciera una repetición de los dos esquemas anteriores, el sexto (fig. 89) y el séptimo (fig. 93),[149] adiciona un detalle fundamental. Cada recuadro, mantiene los mismos signos representativos según su posición en la tabla; sin embargo, en la casilla central de la primera fila, dibuja uno más, sobre el ya definido. Este nuevo detalle es el mismo signo de la última casilla de la tabla, una línea vertical sobre una horizontal, y lo resalta intensamente para hacerlo más evidente.

146 En la esquina superior derecha de la hoja Le Corbusier escribe: *"Etoile de mer 1/1/52"*. Ver: Esquema preparatorio 1952 (FLC F2-20 12).

147 Ver la explicación del término de la licorne y couchée en análisis del Sexto Esquema – Tabla gráfica (FLC F2-20-33, p.12). Es importante recordar que estos dos términos provienen de algunos de los temas que Le Corbusier estudia en su obra pictórica. Sobre el tema ver también: JARNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme II, 2005, cit. ; y KRUSTRUP, Mogens, *Porte Email*, 1991, cit.

148 Esquema preparatorio 1952 (FLC F2-20 12).

149 Esquema preparatorio 1951 (FLC F2-20-33, p.12) y el esquema preparatorio del carnet *E22 Milan Triennale 1951*, fig. 35. Ver: LE CORBUSIER, « Carnet E22 Milan Triennale 1951 », en *Le Corbusier: Carnets Volumen 2 1950-1954*, 1981, op. cit., fig. 35.

Este signo lo define desde 1951, en el quinto esquema (FLC W1-8 197)[150] como representación del *ángulo recto* para la séptima fila en la casilla de *Outil.* Esto indica que, tanto en la primera casilla, como en la última del eje central de la tabla, precisa una referencia directa con relación al significado del *ángulo recto* de los dos (A3 y G3).

Bajo estas directrices del signo, reafirma la intencionalidad planteada desde la tabla gráfica de imágenes de 1948-51 (FLC F2-20 32, p.11),[151] en tanto que en el dibujo para el primer recuadro del eje central de la tabla, ubicado en la primera fila que pertenece a *Milieu,* traza una cruz en medio de un círculo. Esta cruz, a la que llama *« la tour des quatre horizons »,*[152] consolida cuatro ángulos rectos a partir de dos trazos.[153]

La intención de elegir la imagen de una mano dibujando la *cruz* en la categoría de *Outil*, establece una repetición del *signo* sobre dos casillas de la tabla: una al inicio y otra al final. Al revisar los dos textos que escribe en la parte superior e inferior de la tabla, se esclarecen dos formas de entender el ángulo recto.

4.2.8.2 Las anotaciones

En el primer texto, ubicado en la parte superior de la página y bajo una frase que dice *« l'angle droit »* enmarcada dentro de un círculo, escribe:

> Avec un charbon la main
> a tracé l'angle droit
> le signe
> Il est la réponse et le guide
> le fait
> ma réponse
> mon choix.
> (a) du fond XXXXXXXXXXXX[154]

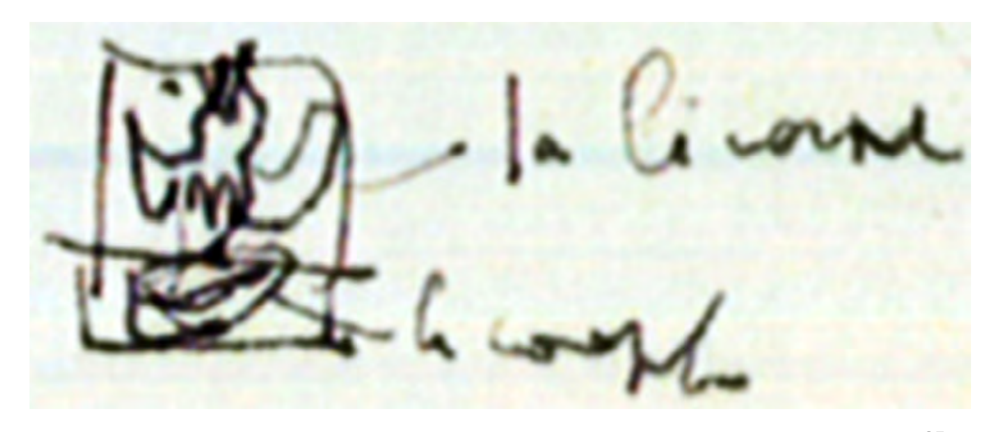
150 Carnet *Nivola I,* p. 197, 1951 (FLC W1-8 197)

151 Esquema preparatorio 1948-51 (FLC F2-20-32, p.11)

152 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit. p. 153.

153 En el texto preparatorio en la tabla de texto de 1948, Le Corbusier precisa la idea de los 4 ángulos rectos: « l'intégrale / de la nature / est l'horizontal = le repos / voir la mort / voir la gestation / l'homme debout se dresse / créa l'angle droit / il y a 4 angles droits. » Ver: Carnet *Nivola I,* p. 185, 1948 (FLC W1-8 185).

154 Esquema preparatorio 1952 (FLC F2-20 12).



95.

Debajo de la tabla, sobre la parte inferior de la página, continua con el texto en el que escribe:

> il est (p) simple et xxxx
> mais saisissable
> la science en discutera
> mais le sentiment en fait un signe
> il est la réponse et le guide
> le fait
> ma réponse
> mon choix.[155]

Si bien este no es un texto definitivo, ya que estos esquemas aún se encuentran en proceso de preparación, sí es posible identificar una intencionalidad basada en una decisión propia. Es el *signo* como consolidación de la síntesis de su investigación paciente; el trazo del *ángulo recto* como su respuesta, la guía, el hecho, su elección.

En los textos Le Corbusier realiza algunas correcciones en las que adiciona algunas palabras y elimina otras. En el texto superior, en la frase que dice: *«a tracé l'angle droit »*, elimina *« a tracé »* y enmarca con un círculo *« l'angle droit»* y adhiere *« pour tracé »*.[156] En el texto inferior, cambia la palabra *« sentiment »* por *« conscience »*.[157] Si se comparan estas primeras palabras con las del texto definitivo para la categoría de *Outil*, los cambios son menores;[158] éstos provienen más de un acto de perfeccionar el lenguaje a la hora de expresar la idea en términos poéticos.

Este octavo esquema se centra principalmente en la definición del texto. En él menciona directamente el término del *ángulo recto*; define el *signo* y su significado como instrumento *(Outil)* fundamental de su trabajo. En estas palabras, se expresa en primera persona; él es quien toma la iniciativa, decide y define el *ángulo recto* como su elección, como "respuesta" y "guía". Afirma que la historia, la "conciencia" o el "sentimiento" han hecho de este *signo*, el fundamento de la obra en la cual él cree. La historia, el universo y el equilibrio, han probado la relación de este *signo* con la identificación de algunas constantes universales.[159] En él se sintetiza la abstracción de un acto iniciático, la concien-

155 Esquema preparatorio 1952 (FLC F2-20 12).
156 Esquema preparatorio 1952 (FLC F2-20-12)
157 Esquema preparatorio 1952 (FLC F2-20-12)
158 LE CORBUSIER, *Le Poème de l'angle droit*, 1955, op. cit., p. 150.
159 Adoolf Loos encuentra una connotación erótica en el ángulo recto; Piet Mondrian

95. 1952, Detalle imagen de Fusion (la licorne y couchée). Esquema preparatorio (FLC F2-20 12)

cia del acto fundacional, una relación de equilibro entre fuerzas opuestas, la relación de fuerzas que mantienen el mundo en equilibrio. “El *ángulo recto* es útil, necesario y suficiente para actuar, puesto que sirve para fijar el espacio con un rigor perfecto” como lo dice en el segundo capítulo de su libro *Urbanisme* (1926) titulado *« L’Ordre »* :

> La loi de la pesanteur semble résoudre pour nous le conflit des forces et maintenir l’univers en équilibre ; par elle nous avons la verticale. A l’horizon se dessine l’horizontale, trace du plan transcendant de l’immobilité. La verticale fait avec l’horizontale deux angles droits. Il n’y a qu’une verticale et il n’y a qu’une horizontale ; ce sont deux constantes. L’angle droit est comme l’intégrale des forces qui tiennent le monde en équilibre. Il n’y a qu’un angle droit, mais il y a l’infinité de tous les autres angles ; l’angle droit a donc des droits sur les autres angles : il est unique, il est constant. Pour travailler, l’homme a besoin de constantes. Sans constantes, il ne pourrait même faire un pas devant l’autre. L’angle droit est, on peut le dire, l’outil nécessaire et suffisant pour agir puisqu’il sert à fixer l’espace avec une rigueur parfait. L’angle droit est licite, plus, il fait partie de notre déterminisme, il est obligatoire.
>
> Voilà, monsieur Léandre Vaillant, de quoi vous suffoquer. Je dirai davantage, je poserai cette question : regardez autour de vous et jusqu’au delà des mers, et dans le temps à travers les millénaires ; dites-moi si l’homme a agi autrement que sur l’angle droit et y a-t-il autour de vous autre chose que des angles droits ? Cet examen est nécessaire, faites-le et qu’ainsi une base au moins de la discussion soit fixée.[160]

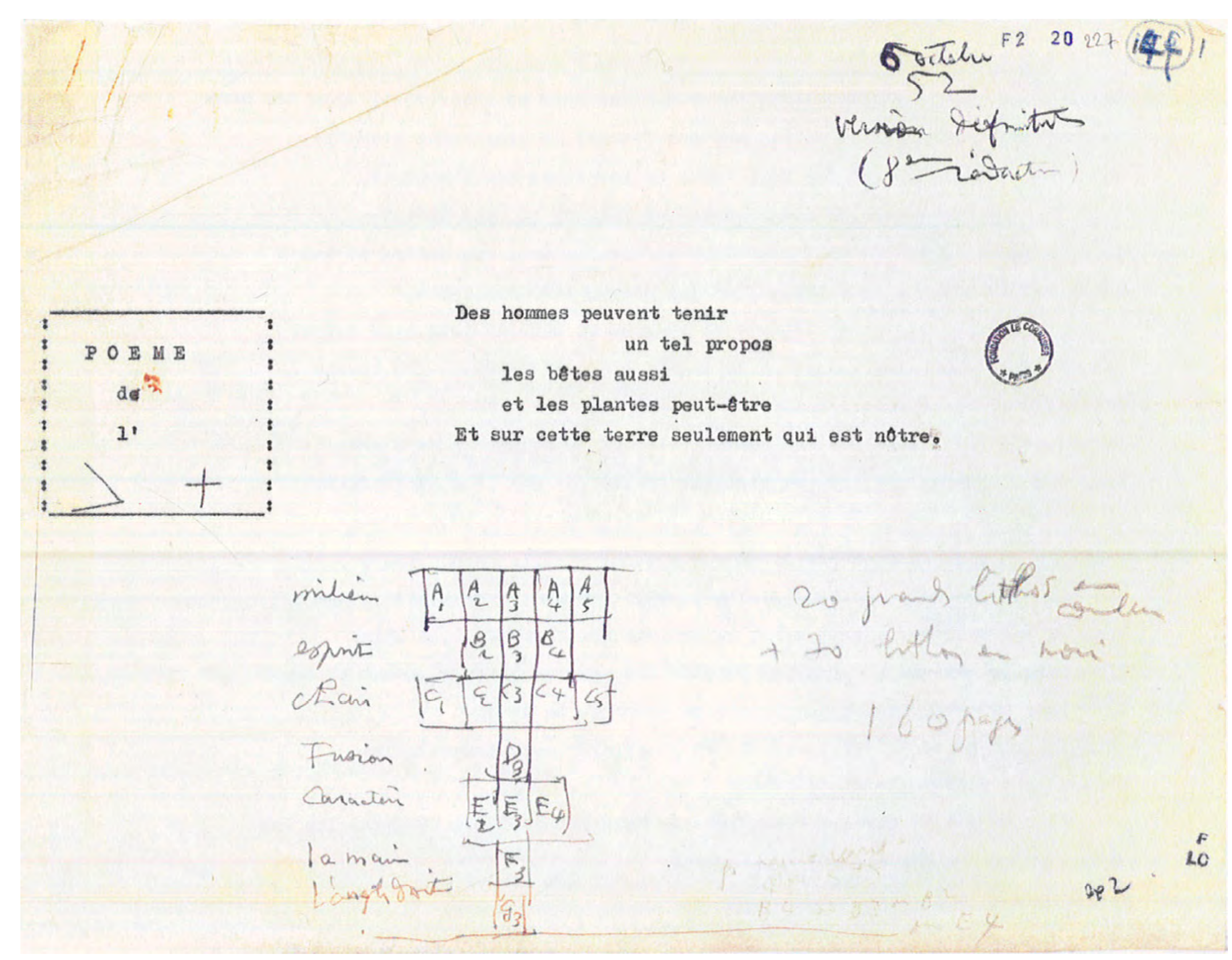
El *ángulo recto* existe por un lado, fuera del ser humano; en las leyes de naturaleza, a través de las fuerzas vectoriales generadas por la ley de la gravedad; es la identificación de una ley como constante o como punto de inicio. Pero así mismo existe en el interior del hombre, como un signo inteligible universal, abstraído de la comprensión de las constantes en la naturaleza y representado en un lenguaje racional: dos líneas rectas perpendiculares. Una vez identificado, el hombre es libre en su elección; puede decidir si trabaja con él o no, si lo utiliza como herramienta o no. Sin embargo, la obra o la arquitectura, como construcción humana, está determinada, como todo en la tierra, por *ley de la gravedad.* La relación entre la obra con el medio, determina de forma abstracta, el *ángulo recto*. La *obra* representa la vertical, y la *tierra* sobre la cual se posa, representa la horizontal.

Por esta razón, el *signo* en esta tabla determina el inicio y el final del eje central de la tabla. En el inicio, sobre la primera fila, lo presenta como acto fundacional y punto de referencia de ubicación en el espacio: el hombre de pie, el ser con conciencia, a partir de comprender las leyes de la naturaleza, determina las coordenadas del cruce de los dos ejes perpendiculares para toma posesión del espacio. En la última casilla de la tabla, aparece una vez más el signo de la cruz, pero ahora trazado por su mano, como prolongación de su mente. En está casilla sobrepasa el acto de ubicación en el espacio; ahora, el trazo de su mano representa *su elección,* como lo afirma en el texto. Este trazo es su obra, es la base de su la creación, establecida a partir de un equilibro entre contrarios-complementarios y este equilibro está representado en el *signo* y en el *concepto* de lo que para Le Corbusier es el *ángulo recto*.

---

enceuntra una connotación mística y en la historia de la arquitectura es la constante esencial de la construcción del espacio. Sobre estos tres temas ver: LOOS, Adolf, « Ornement et crime », dans *L’Esprit Nouveau*, No. 2, Paris 1920, pp. 159-168; MONDRIAN, Piet, ...; GIEDION, Sigfried, “Tres concepciones arquitectónicas del espacio”, en PATETTA, Luciano, *Historia de la arquitectura: antología crítica*, Celeste Ediciones, Madrid 1997, pp. 58-60.

160 LE CORBUSIER, *Urbanisme*, 1924, op. cit., pp. 20-21



96. 1952, Esquema preparatorio (FLC F2-20-227, p.144).

96.

4.2.9 1952, Noveno esquema (FLC F2-20 227, p. 144)

El 5 de Octubre de 1952, Le Corbusier realiza la versión definitiva del esquema preparatorio de la tabla (fig. 96), según una anotación sobre la esquina superior derecha del papel en la que dice: *« 5 octobre / 52 / version définitive / 8ième rédaction. »*[161]

En este esquema ya es posible ver definidas todas las partes. Cuando escribe que ésta es la versión definitiva, hace referencia a la tabla y a la estructura total de la obra. En primer lugar, reafirma el título como *« Poème de L'* > + *»,*[162] el cual escribe dentro de un recuadro sobre el costado izquierdo de la hoja. En segundo lugar, define la estructura de los subcapítulos nombrados por una letra y un número, según el lugar que ocupan en la estructura reticular. En tercer lugar, escribe un texto a máquina en el centro de la hoja, al lado del recuadro del título, que dice:

Des hommes peuvent tenir
Un tel propos
Les bêtes aussi
Et les plantes peut-être
Et sur cette terre seulement qui est nôtre.[163]

Este texto es el mismo que ya había escrito anteriormente en el esquema previo de 1951 (FLC F2–20 33, p.12), al lado del recuadro de *Fusion*. En principio se podría pensar que este sería el texto que acompañaría esa casilla; sin embargo, en este último esquema, lo presenta como un texto independiente. En la obra definitiva de 1955, este texto es el que inicia el libro como una introducción; está manuscrito sobre la página 9 del Poema, en la página contigua de la *Table de matières*.[164]

161 Ver: Esquema preparatorio 1952 (FLC F2-20-227, p.144). En la anotación Le Corbusier se refiere a este esquema como la "octava redacción" (*8ième rédaction);* sin embargo, en esta trabajo de investigación han sido identificados 9 versiones de esquemas preparatorios, según el orden en el que han sido presentadas en esta tesis. Esto sucede porque para Le Corbusier, los dos primeros esquemas del carnet *Nivola I* (FLC W1-8 184-185) cuentan como un solo esquema ya que están realizados paralelamente. Desde el principio el trabajo está definido como un diálogo entre imagen y texto.

162 Esquema preparatorio 1952 (FLC F2-20-227, p.144).

163 Esquema preparatorio 1952 (FLC F2-20-227, p.144).

164 LE CORBUSIER, *Le Poème de l'angle droit*, 1955, op.cit., pp. 8-9.

4.2.9.1 La estructura y el contenido de la tabla

Le Corbusier dibuja el esquema de la *tabla de contenidos*, con las 19 casillas ya definidas y los siete conceptos que nombran cada grupo, debajo del texto escrito a máquina. En este caso, es posible identificar dos cambios con relación a las tablas anteriores. Primero, en el listado de los siete conceptos, cambia el de la séptima fila; en todos los esquemas anteriores es denominado como *Outil* y en ahora escribe: « *L'angle droit* ». Con este término retoma el concepto del primer dibujo que realiza para esta casilla, en la tabla de imágenes de 1948, en la página 184 del carnet *Nivola I* .[165] Sin embargo, aunque éste noveno esquema es denominado como definitivo, en la obra original de 1955, retoma el concepto de *Outil* para nombrar la última casilla.[166]

El segundo cambio se presenta en el contenido de cada uno de los recuadros que conforman la tabla. Desaparecen los signos representativos de cada casilla y son reemplazados por la combinación de una letra y un número que las nombra y las enumera.[167] Cada casilla contiene una letra, como referencia a su ubicación en sentido horizontal en la tabla. Bajo cada letra escribe un número, el cual corresponde a la posición de la casilla en la tabla en sentido vertical. Esta combinación de número y letra es el resultado de la organización que desarrolla en algunos de los esquemas anteriores[168] en los que sobre el lado izquierdo de la tabla, al lado de cada una de los conceptos, le asigna una letra que referenciara las filas. Así mismo, ubica una secuencia de números del 1 al 5 sobre la parte superior de la tabla. Esta organización proviene de las constantes tablas numéricas que aparecen una y otra vez alrededor de varios de los esquemas preparatorios anteriores.[169] En este último caso, precisa ésta organización:

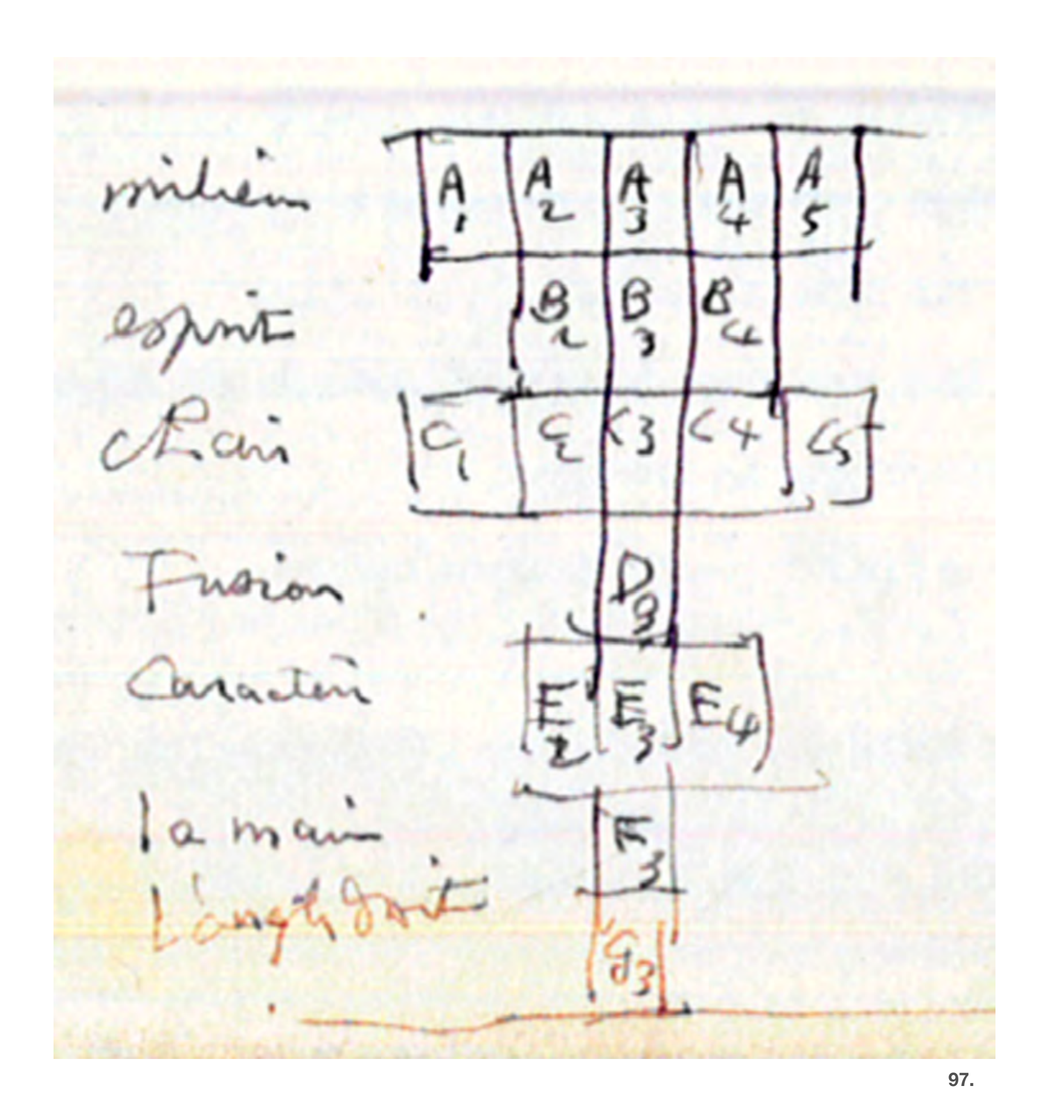
165 Carnet Nivola I, p. 184, 1948 (FLC W1-8-184)

166 Ver la litografía G3 y el Iconostasio final: LE CORBUSIER, *Le Poème de l'angle droit,* 1955, op. cit., pp. 151 y 155.

167 En la obra definitiva cada subcapítulo de es nombrado por una letra y número según la posición en la tabla de contenidos: *Milieu*: A1, A2, A3, A4, A5. *Esprit*: B2, B3, B4. *Chair*: C1, C2, C3, C4, C5. *Fusion*: D3. *Caractère*: E2, E3, E4. *Offré*: F3. *Outil* : G3. Ver : LE CORBUSIER, *Le Poème de l'angle droit*, 1955, cit.

168 Ver: Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185); Esquema preparatorio 1948-51, (FLC F2-20 32, p.11); Esquema preparatorio 1951 (FLC F2-20 227, p.144).

169 Ver: Carnet *Nivola I,* p. 185, 1948 (FLC W1-8 185); Esquema preparatorio 1948-51(FLC F2-20 32, p.11); Esquema preparatorio 1952 (FLC F2-20 227, p.144).



97.

Milieu	A – A – A – A – A
	1 2 3 4 5
Esprit	B – B – B
	2 3 4
Chair	C – C – C – C – C
	1 2 3 4 5
Fusion	D
	3
Caractère	E – E – E
	2 3 4
La main	F
	3
L'angle droit	G
	3

Esta combinación de *Número* y *Letra* por cada casilla, es lo que nombra y organiza cada uno de los capítulos y subcapítulos del libro definitivo. Si el primer capítulo se titula *Milieu*, este estará compuesto por 5 subcapítulos, que irán desde A1 hasta A5 y así sucesivamente, con cada una de las filas de la tabla. La importancia de esta organización consiste en definir un orden numerado y categorizado dentro de la estructura del libro. Ésto consolida la idea de generar un recorrido a la hora de realizar la lectura, la cual avanza paso a paso por cada recuadro con su contenido. Este orden precisa una direccionalidad intencionada en el significado de la estructura de la obra y el sentido del orden de su lectura.

Otro detalle relacionado con algunas de las afirmaciones establecidas en los análisis de los esquemas anteriores, es la línea de horizonte que traza en la parte inferior de la tabla. Esta confirma la hipótesis que esta estructura de la tabla se ha de leer como un sistema reticular vertical, como una figura en alzado que se apoya sobre una base horizontal. Así mismo, sobre el lado derecho

97. 1952, Detalle Iconostasio en Esquema preparatorio (FLC F2-20-227, p.144).

de esta línea de horizonte, escribe unas notas, que en el dibujo original no se pueden leer con claridad; sin embargo, es posible identificar la referencia que hace a cuatro casillas de la Tabla en una anotación en la que escribe: « *poème* < + », debajo escribe: « *B2 B3 B4* » y bajo estas tres referencias, sobre el final de la línea de horizonte anota: «*E4* ».[170]

Por la borrosidad de la imagen no es posible identificar ni las primeras palabras, ni los artículos que interrelacionan estas cuatro referencias; sin embargo, dentro de la misma estructura y los contenidos de las cuatro casillas que nombra, es posible vislumbrar un lazo que las reúne dentro de un mismo campo: B2, B3 y B4 son las tres casillas que constituyen la segunda fila de la tabla, la perteneciente a *Esprit*. En estas tres casillas, las imágenes de cada una en el esquema de la tabla de 1948 (fig. 16) son dibujadas en alzado. La B3 y la B4 presentan la sección de una edificación -el modelo de la *Unité*- y la B2, la figura de un hombre de pie -el *Modulor*-. La imagen de casilla E4, parece ser una silueta que alude a un toro contrapuesto por planos geométricos. Aunque no es posible observar la línea de suelo, la posición de todos los elementos consolida una vista frontal de los objetos desde la posición del observador (a la altura de sus ojos).[171] Las cuatro referencias que ubica al lado de la línea de horizonte sobre la cual se apoya la tabla reafirman que es una línea de tierra que genera la lectura de estos objetos en alzado, como elementos que se apoyan en posición vertical sobre la línea horizontal de la tierra.

4.2.9.2 Las anotaciones

Para terminar, en este último esquema, realiza otras anotaciones en lápiz sobre el lado derecho de la tabla. En estas afirma que serán 20 litografías a color, 70 litografías en negro y 160 páginas en total.[172] Estas palabras presuponen qué ya en 1952, tiene una idea general de la maqueta del libro al hablar de la totalidad de páginas e imágenes; sin embargo la maqueta definitiva la termina en 1953 cuando la envía a imprenta y en ella, varía el número de páginas y de litografías a color y en blanco y negro.[173]

170 Esquema preparatorio 1952 (FLC F2-20-227, p.144).

171 Ver capitulo de la primera Tabla Gráfica de Imágenes (carnet Nivola I, 184 de 1948 FLC W1-8-184), el análisis de la Cuarta fila-tercera imagen. Ver también litografía E4.

172 Le Corbusier escribe: « 20 --- lithos en colleur/ + 70 lithos en noir / 160 pages ». Ver : Esquema preparatorio 1952 (FLC F2-20 227, p.144).

173 Aunque en la anotación escribe que el libro tiene un total de 160 páginas, la obra original esta compuesta en realidad por 156. Sobre el tema, ver el texto del folleto publicitario del Poema de 1954-55 (FLC F2-20 387, 1954-55).

En conclusión, ésta es la versión definitiva a la que se refiere en este esquema, define las *partes* del libro, la *estructura*, las *categorías*, y el *texto de introducción*; sin embargo, gráficamente no corresponde al diseño final que elige para la *table graphique des matières,* como se puede ver en la obra original en la tabla introductoria en la página 8 y en el iconostasio final en la página 155.

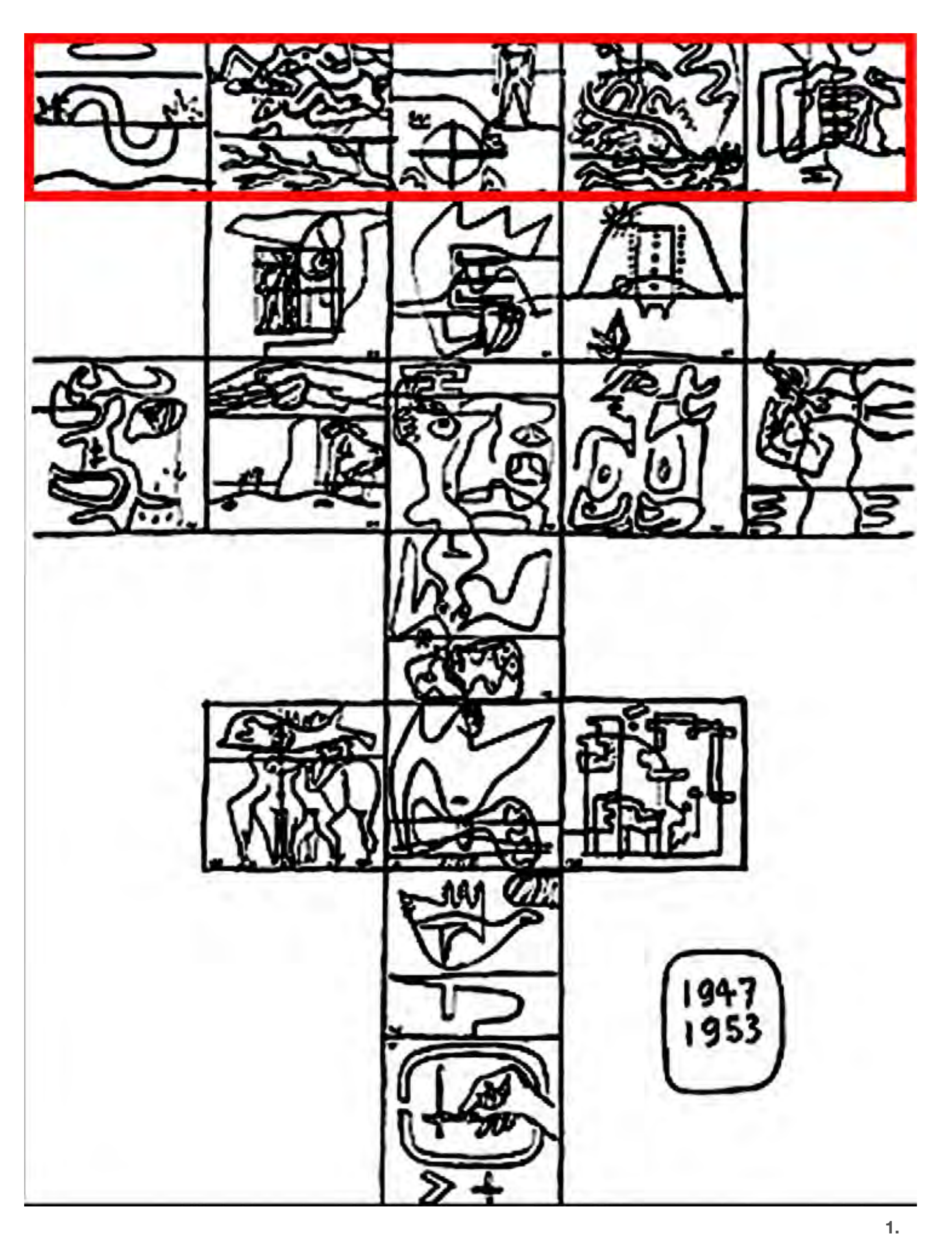
5. Construcción del iconostasio: la síntesis de un pensamiento en las 19 imágenes iconográficas

Una vez identificado el proceder de construcción y definición de las tablas que consolidan la estructura y el contenido del Poema, el siguiente paso es ahondar en el contenido del iconostasio.

En este capítulo se busca demostrar que el Poema es una síntesis de su pensamiento, y que en la construcción de la tabla de iconostasio recoge los principios de su investigación paciente, la ordena y la estructura para generar un manifiesto y una génesis de los principios que consolidan el trasfondo de su arquitectura, en un mensaje codificado.

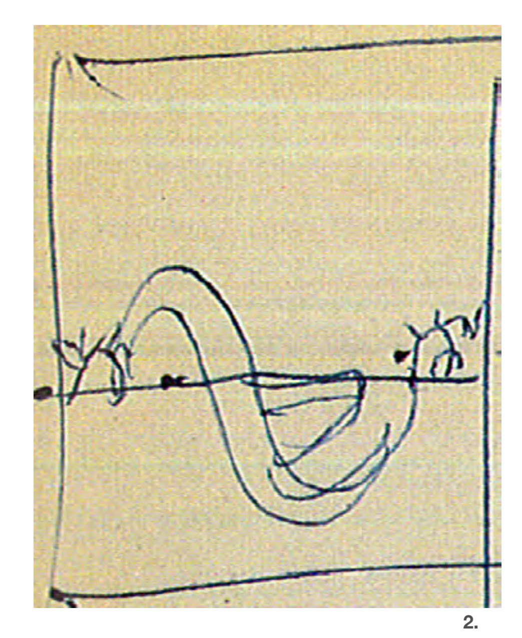
En este capítulo se busca identificar la procedencia de la *idea* y de la *imagen* que elige para cada uno de los 19 recuadros que constituyen el *iconostasio* y por ende, la litografía a color que representa cada uno de los 19 apartados.

5.1 PRIMERA FILA: El trabajo con la Naturaleza

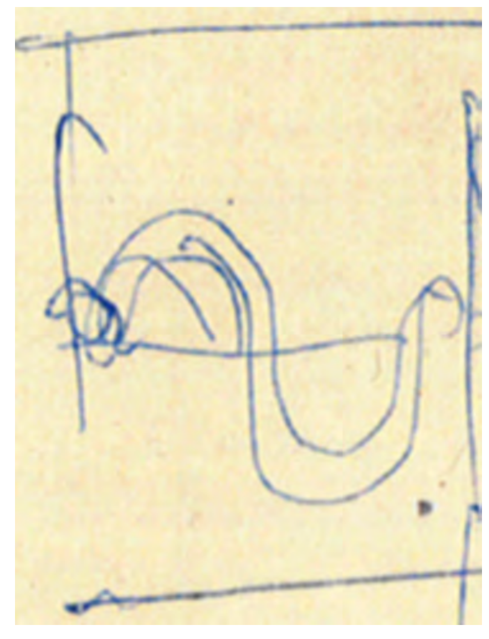


1.

1. *Milieu:* Primera línea del iconostasio.



2.



3.

4.

2. 1948, Primera imagen -primera fila, Carnet *Nivola I,* p. 184 (FLC W1-8 184).

3. 1951-52, Primera imagen -primera fila, esquema preparatorio (FLC F2- 20 32, p.11)

4. 1953, Maqueta definitiva para la litografía *A1-Milieu* de *Le Poème de l'angle droit,* p. 17.

5.1.1 A1-Primera imagen: La ley de las 24 horas del ciclo solar

5.1.1.1 Maqueta para la litografía definitiva, 1953[1]

Una línea negra de horizonte divide el fondo de la imagen en dos partes iguales: en la parte inferior la referencia a los elementos de la tierra y en la superior, el cielo (fig. 4). Sobre la línea de horizonte, la línea sinuosa, planteada en los primeros esquemas, define el movimiento continuo, ascendente y descendente del movimiento del sol. El movimiento inicia con un sol naciente amarillo, sobre el borde izquierdo de la línea de horizonte. El movimiento está representado con una línea que genera una curva ascendente, la cual establece un área interior amarilla, como representación del tiempo diurno. La sinuosa línea continúa su recorrido curvilíneo descendente, y entrecruza la línea de horizonte en su punto central. El recorrido conforma una curvatura opuesta a la anterior, bajo la línea de horizonte, como representación del tiempo nocturno. El área interior de la curva está identificada con color violeta. El movimiento continúa. La sinuosa línea inicia una vez más su movimiento ascendente y vuelve a entrecruzar el horizonte para iniciar de nuevo su recorrido, en el segundo y amarillo sol naciente, ubicado sobre la esquina derecha de la imagen. Este movimiento continuo es presentado sobre un fondo dividido en dos áreas iguales: una superior y una inferior, determinadas por la línea de horizonte. Las dos áreas están consolidadas bajo esta estructura:

Área inferior: referencia a la tierra

Tres colores definen tres franjas paralelas: una delgada de color verde bajo el horizonte, como referencia a la tierra. Más abajo, dos franjas gruesas de color azul, dividen el área inferior en dos zonas iguales, como referencia del agua: la superior es de color azul claro y la más baja, es de un tono azul oscuro.

1 Maqueta definitiva para la litografía A1-Milieu del *Le Poème de l'angle droit,* p. 17. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Esta maqueta fue exhibida en la exposición de *"Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto"* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V*., Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.

Área superior: referencia al cielo

Dos franjas dividen igualmente, el fondo del área superior de la imagen, en dos partes iguales: sobre un fondo blanco en el área superior, emerge una mancha ovalada de color azul claro en el centro, como si flotase en el cielo. Entre esta área y la línea de horizonte, consolida una segunda franja, conformada por una retícula de cuatro rectángulos horizontales. Ellos están divididos por una línea vertical, la cual se intersecta con la línea de horizonte, en el centro de la imagen. Este cruce de líneas determina el punto central del recuadro. Es el punto de cruce del sinuoso y continuo recorrido del sol y la línea de horizonte. Este punto representa el final del día y el inicio de la noche. Es el punto de equilibrio entre relaciones y movimientos opuestos: día y noche, movimiento vertical del sol sobre la línea horizontal de la tierra. Dos de los rectángulos, los del área izquierda, conforman el fondo del recorrido del sol durante el día. El superior es de color violeta claro y el inferior, en naranja. Los dos rectángulos del área derecha, corresponden al recorrido de la noche; el rectángulo superior, es del mismo color naranja que el del lado izquierdo, y el inferior, es de un color rojo-granate oscuro.

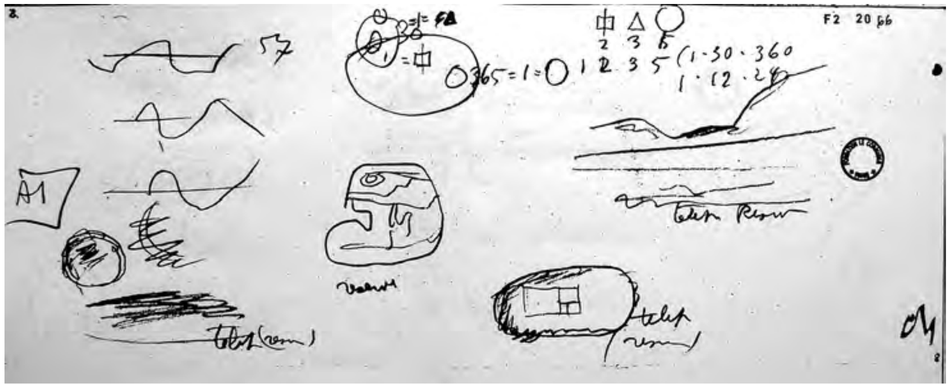
Dos áreas, una arriba y una abajo, consolidan la relación entre cielo y la tierra. Un continuo y ondulante movimiento representa el recorrido del sol. El equilibro entre el día y la noche determina un punto de encuentro sobre la línea de horizonte; esto constituye el lugar del á*ngulo recto*.[2] La línea horizontal recibe el movimiento vertical del sol; es una relación de fuerzas que se equilibran. Es el punto de encuentro matizado por la curva sinuosa. Curva que manifiesta el estudio de *la ley de las 24 horas del ciclo solar* y sus variaciones. El ciclo del sol se define como una puntual máquina giratoria, continua e incontrolable, que irrumpe brutalmente, que proporciona una medida: las 24 horas del día. El día, es la luz modificadora que afecta los volúmenes, los espacios, la arquitectura y principalmente las actividades en la *vida* del ser humano. La noche, es la sombra que define el contraste y que genera otro tipo de actividades. Luz y sombra: contrarios y opuestos, pero complementarios; el uno reafirma al otro; unidos revelan la forma y las cualidades del espacio; son energía y movimiento, generadores de vida y actividad.

Como dice en el texto de *Milieu A1* del Poema:

> Le soleil maître de nos vies
> indifférent loin.
> Il est le visiteur –un seigneur-

2 Sobre la definición y análisis de este término ver: Capítulo 3.





5.

5. En la parte superior, el signo inscrito en su arquitectura; y en la parte inferior un dibujo preparatorio del signo: FLC F2-20-66

il entre chez nous. ∞
se couchant bossoir dit-il
à ces moisissures (ô arbres)
à ces flaques que sont partout
(ô mers) et à nos rides
altières (Alpes Andes et nos
Himalaya). Et les lampes
sont allumées.
Ponctuelle machine tournante
depuis l'immémorial il fait
naître à chaque instant des
vingt-quatre heures gradation
la nuance l'imperceptible
presque leur fournissant
une mesure. Mais il rompt
a deux fois brutalement le
matin et le soir. ∞ Le continu
lui appartient tandis qu'il
nous impose l'alternatif –
la nit le jour – les deux temps
qui règlent notre destinée :
Un soleil se lève
un soleil se couche
un soleil se lève à nouveau[3]

5.1.1.2 Genealogía de la construcción del signo, la imagen iconográfica y el concepto

En esta primera imagen es posible reconocer el principio esencial del esquema de *la ley de las 24 horas del ciclo solar,* trabajado por Le Corbusier desde los años treinta. Es presentado en un primera instancia, en los análisis de su libro *La Ville Radieuse* (1935) y años más tarde, lo desarrolla como imagen iconográfica y lo utiliza como uno de los puntos esenciales, en el inicio del recorrido de la exposición del *Pavillon des Temps Nouveaux,* en la Exposición Universal de 1937 en París.[4] Igualmente es publicado como uno de los iconos

3 Texto de Milieu A1 en: LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 11-16.

4 Sobre el tema del pabellón ver: LE CORBUSIER, *Des canons, des minutions ? Merci! Des Logis…S.V.P.*, 1938, cit. Y, sobre el tema de la Exposición Universal de París en 1937, ver :

representativos de su obra, en el libro monográfico sobre este Pabellón, titulado *Des canons, des minutions ? Merci! Des Logis…S.V.P.* de 1938.[5] Y no en vano, en este recorrido iniciático del Poema, lo vuelve a utilizar como el punto de inicio.

Unos años después Le Corbusier retoma esta imagen y la presenta dentro de los dibujos para la publicación del libro *La Maison des Hommes* (1942). Este esquema se encuentra en el primer capítulo titulado *« L'Heure de construire »*. En 1946, la misma imagen concluye el libro de *Propos d'urbanisme.*[6] Por lo tanto, unas veces introduce el camino y otras lo concluye, pero el signo siempre está ahí como elemento esencial.

En 1947, la imagen es elegida para la portada de su libro *UN Headquarters*[7] y en 1948, el mismo año en el que realiza el primer esquema preparatorio para el Poema, la presenta en la portada del número especial sobre su obra, en la revista *L'Architecture d'aujourd'hui.* [8] Esta imagen es la misma que utiliza, unos años después, para la litografía a color, definitiva, para el primer capítulo A1 de *Milieu*, en la publicación original de *Le Poème de l'angle droit* (1955).

La construcción del concepto y el signo

1935, La Ville Radieuse

En 1935, Le Corbusier publica su libro *La Ville Radieuse,* como una doctrina del urbanismo para la civilización maquinista[9] como "respuesta a Moscú". En este libro manifiesta las reflexiones sobre la ciudad moderna y algunos de los postulados ya planeados por los CIAM.

> Les plans ne sont pas de la politique.
> Les plans sont le monument rationnel et lyrique dressé au centre des contingences.
> Les contingences sont le milieu : régions, races, cultures, topographies, climats.
> Ce sont, d'autre part, les ressources apportées par les techniques modernes. Celles-ci sont universelles.
> Les contingences ne doivent être évaluées qu'en fonction de l'entité « homme », que par rapport à l'homme, que par rapport à nous, à nous autres :
> Une biologie
> Une psychologie.[10]

En el capítulo de *« Préliminaires »*, define este libro, no como una obra literaria sino como una reflexión sobre la conciencia y la identificación de los problemas de la ciudad y el papel fundamental activo y reparador que debe jugar el urbanismo moderno. Para ello plantea la importancia de la precisión de los instrumentos con los cuales trabajar e intervenir en la reformulación de la ciudad moderna y su directa relación con la arquitectura y las actividades humanas.

> Ce livre n'est pas une œuvre littéraire composée dans la forme reposante d'un développement impeccable et la mesure sereine de chose qui ont vécu depuis longtemps et ont pris une attitude définitive.
> Il exprime le martèlement de la vie présente, la croissance accélérée et violente d'un phénomène neuf : l'urbanisme ; l'explosion des malais accumules, l'éclatement des crises ; les impasses ; une volonté d'action saine, courageuse et optimiste ; la foi dans les destinées d'une civilisation nouvelle ; la certitude que le monde n'est pas vieux, mail au contraire, jeune et agile ; le réveil imminent d'une conscience moderne ; la joie de l'action, le proche déclenchement des grands travaux ; la certitude d'une reprise des valeurs humaines profondes ; la possibilité d'atteindre aux joies essentielles.[11]

La presentación de la construcción de los ideales que componen la "doctrina" que plantea en este libro, la desarrolla en las ocho partes que consolidan el libro: *1. Préliminaires, 2. Les techniques modernes, 3. Les temps nouveaux, 4. La "Ville Radieuse", 5. Prélude, 6. Des Plans, 7. Réorganisation rurale, 8. Conclusion.*[12] El tema que compete al desarrollo de la imagen de esta primera casilla de la tabla, la *ley de las 24 horas del ciclo solar*, lo desarrolla en varios capítulos del libro, tanto a nivel gráfico, como teórico y la consolida como una herramienta fundamental de trabajo y reflexión.

En este libro, dos imágenes introducen la supremacía del Sol sobre la

---

AA.VV., *Paris - Paris 1937-1957*, Gallimard, Paris 1992.

5 LE CORBUSIER, *Des canons, des minutions ? Merci! Des Logis…S.V.P.*, 1938, cit.

6 LE CORBUSIER, *Propos d'urbanisme*, 1946, cit.

7 LE CORBUSIER, *UN Headquarters*, 1947, cit.

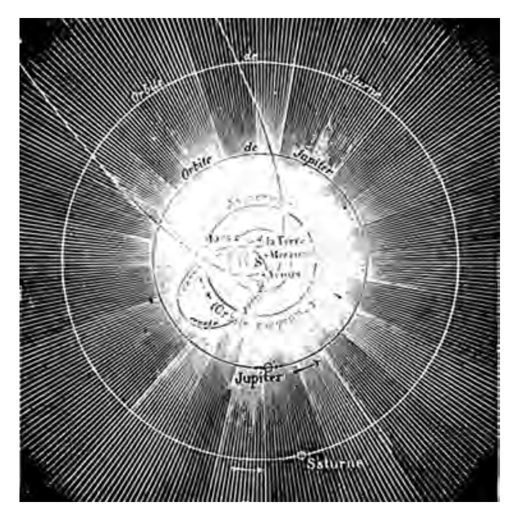
8 LE CORBUSIER, *L'Architecture d'aujourd'hui*, 2ème Numéro Spécial Le Corbusier - Numéro Hors-Série, Paris 1948.

9 El libro esta titulado *La Ville Radieuse* y bajo el título escribe: *"Eléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste"*. Ver LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, op. cit., página de presentación.

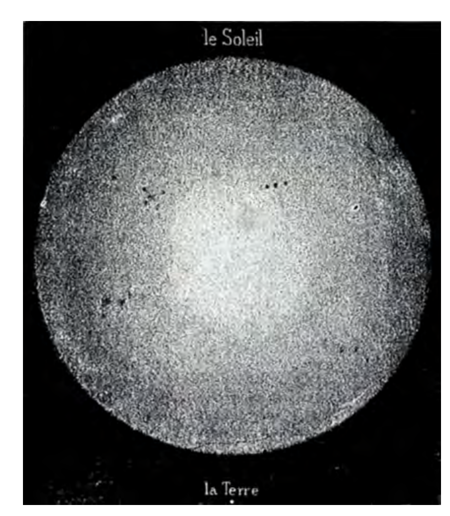
10 Ibídem..

11 Ibid., p. 7.

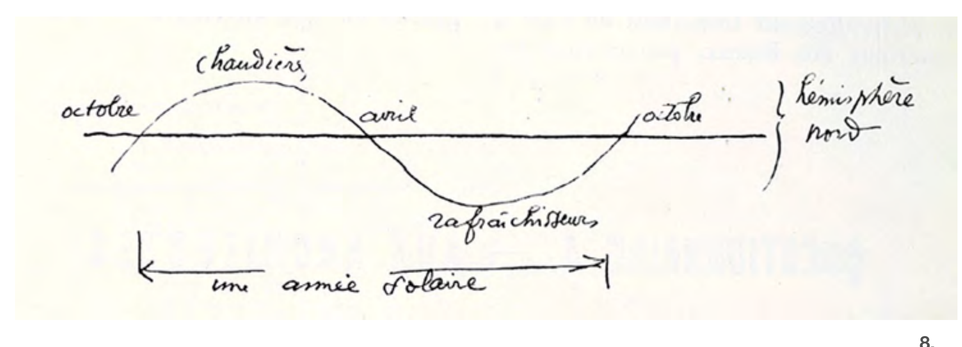
12 LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, cit.



6.



7.



8.

9.

6. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 7.
7. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 16.
8. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 49.
9. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 77.

Tierra, y como centro y organizador de un sistema unitario: el Sistema Solar. En la *1re Partie* del libro, titulada *« Préliminaires »* presenta, en la página de introducción, una imagen del Sistema Solar visto a la distancia (fig. 6),[13] con el brillo de la luz solar como centro. La parte final del capítulo lo concluye con la potencia de otra imagen, vista a una distancia menor (fig. 7);[14] en ella manifiesta la primacía del sol como centro del sistema, en comparación con un planeta como la Tierra, dibujado como un punto mínimo en la parte inferior de la imagen. Bajo esta escribe: *« notre loi ».*[15]

La *2e Partie* del libro, titulada *« Les techniques modernes »*, la inicia con una presentación de las ideas de los CIAM 1, 2, y 3, llevados a cabo entre 1928 y 1930.[16] En el quinto capítulo de esta parte, titulado *« Air, Son, Lumière »,* inicia el desarrollo de la idea que compete a la imagen de esta primera casilla del Poema.

En este capítulo presenta cuatro cuestionarios como fundamento de los asuntos por solucionar en torno al problema de la vivienda mínima en los CIAM 1, 2, y 3. El *« Questionnaire I – Aux médecins »*, está relacionado con los temas de: *« arbres et verdures, température constante exacte, lumière Solaire, lumière artificielle. »*[17] El punto cuatro del cuestionario, está enfocado en los problemas de la luz solar, por lo cual precisa las siguientes preguntas:

> A. La lumière solaire directe est-elle favorable à l'organisme? Quels effets? (il s'agit donne de lumière sans interposition de verre).
> B. L'absence des rayons solaires) orientation au Noord ou ombre portée) agit-elle sur l'organisme? Comment?
> C. Le verre à vitre (glace ou verre ordinaire ou pâte de verre brique de verre) transformer-t-il l'effet des rayons solaires? Comment?
> Si oui, laisse-t-il toutefois à ceux-ci des effets utiles?
> D. Le verre à vitre spécial laissant passer les rayons ultraviolets (verre nouvellement créé) est-il désirable? Est-il indispensable?
> E. Les techniques nouvelles pouvant conduire à la construction de pans de verre (la façade entièrement de verre) toute chambre possédera une paroi entière de verrée (transparente ou translucide) laissant pénétrer la lumière.
> La présence d'une pareille paroi de verre est-elle désirable?

---

13 Ibid., p. 7.

14 Ibid., p. 16.

15 Ibídem.

16 CIAM – 1, La Sarraz 1928; CIAM – 2, Frankfurt 1929; CIAM 3, Bruselas 1930. Ver: Ibid., pp. 18-39.

17 Ibid., p. 48.

F. La pénétration de la lumière Solaire Dans les locaux, exclusivement au travers de parois de verre hermétiques, est-elle suffisante? Ou Faust-il créer des dispositifs laissant par intermittences pénétrer les rayons solaires directs?[18]

En el *« Questionnaire 2 – Aux installateurs de froid et chaud »* presenta el primer esquema representativo, de lo que en evolución será el signo de las 24 horas solares. En este cuestionario inicia con el principio de la *« respiration exacte »* y su afectación en el interior de edificios públicos y de la habitación en general. El planteamiento de la solución a este problema, está directamente relacionado con la forma de la ventana, como el elemento arquitectónico que provee la iluminación natural al interior de los espacios, gran parte de la definición de las fachadas y el manejo de la temperatura interior de la habitación.

En el punto F de este cuestionario, desarrolla el primer esquema gráfico (fig. 8).[19] Una línea horizontal indica la dirección del hemisferio norte. Una segunda línea sinuosa, genera una curva superior y una inferior sobre la línea recta de horizonte; esta la entrecruza en tres puntos, especificados como *« Octobre – Avril – Octobre »*. El punto más alto de la curva superior lo denomina *« chaudières »*, el inferior *« rafraîchissement »* y la totalidad de la imagen: *« une armée solaire. »* [20]

Este esquema responde a esta reflexión del cuestionario:

F. L'harmonie était fixée entre une usine-type et la gradeur (en mètres cubes) des bâtiments à alimenter, quelle est la dépense approximative calculée par personne en admettant un calendrier moyen des températures extrêmes, mais ce calendrier faisant intervenir la mise en route de chaudières en hiver et de méthodes de rafraîchissement en été?

Esto constituye ya una primera intención de síntesis gráfica en términos del estudio del repetitivo ciclo solar a través de la identificación de los cambios de temperatura, durante el calendario cíclico de las estaciones.

La *3e Partie* del libro, titulada « *Les Temps Nouveaux* », la inicia con un capítulo titulado « *Loisirs* », al que precisa en estos términos:

« Les loisirs de l'époque machiniste, au premier jour de la réorganisation de la production, surgiront comme un danser social: menace imminente. »[21] En este capítulo expone el comando del sol sobre las actividades del hombre, las cuales están determinadas por el ritmo continuo que se manifiesta en las 24 horas del día. Por esta razón, el estudio de esta *invariante,* propia de la dictadura de las leyes de la naturaleza, es competencia de la arquitectura y el urbanismo, si se comprenden como una *unidad,* en la reflexión sobre las soluciones y propuestas que consolidan la idea de la ciudad moderna.

Le soleil commande, déterminant le rythme de nos agissements : 24 heures.

Ceci signifie sèchement que ces nouvelles fonctions apparaissant à l'horizon social devront s'accomplir dans la proximité immédiate des lieux, le temps commandant d'une part, et, d'autre part, le degré de résistance à la fatigue et la capacité d'énergie et d'initiative individuelles intervenant à chaque geste. Il est donne bien illusoire d'équiper des territoires hors des villes pour accueillir les fonctions nouvelles de la proche journée machiniste.[22]

El capítulo cuatro de esta tercera parte del libro, titulado *« Lois »*, lo divide en once puntos, dentro de los cuales es posible constituyen la identificación de once *leyes de la naturaleza* y *de los hombres*:

Lois de la nature et lois des hommes.

L'homme étant un produit de la nature, les lois qu'il se donne doivent concorder avec celles de la nature.

Les lois de la nature sont. Inutiles de les critiquer.

Mais on peut, à les ressentir chaleureusement, mesures combien elles sont prodigieusement simples et prodigieusement riches d'effets puissant et variés. La mathématique les anime, le jeu des nombres en projette la conséquence dans toute l'étendue du temps et de l'espace. Lois de la nature nous incitent à créer des lois humaines prodigieusement simples aussi et prodigieusement efficaces aussi.

Offrons-nous les joies intenses de découvrir l'esprit des lois de la nature.[23]

Primera ley: *« 1. Horloge de la terre »*. Esta la representa con tres esferas: el sol, la Tierra y la luna. El sol lo señala como *« le dictateur »*, la Tierra como *«le lieu de nos destinées »* y la luna como *« une campagne qui tourbillonne autour de nous.»* [24] Esto establece el tiempo de las actividades, las acciones y las emociones del hombre, determinadas por los 365 días de *« l'année solaire »* y

18 Ibídem.

19 Ibid., p. 49.

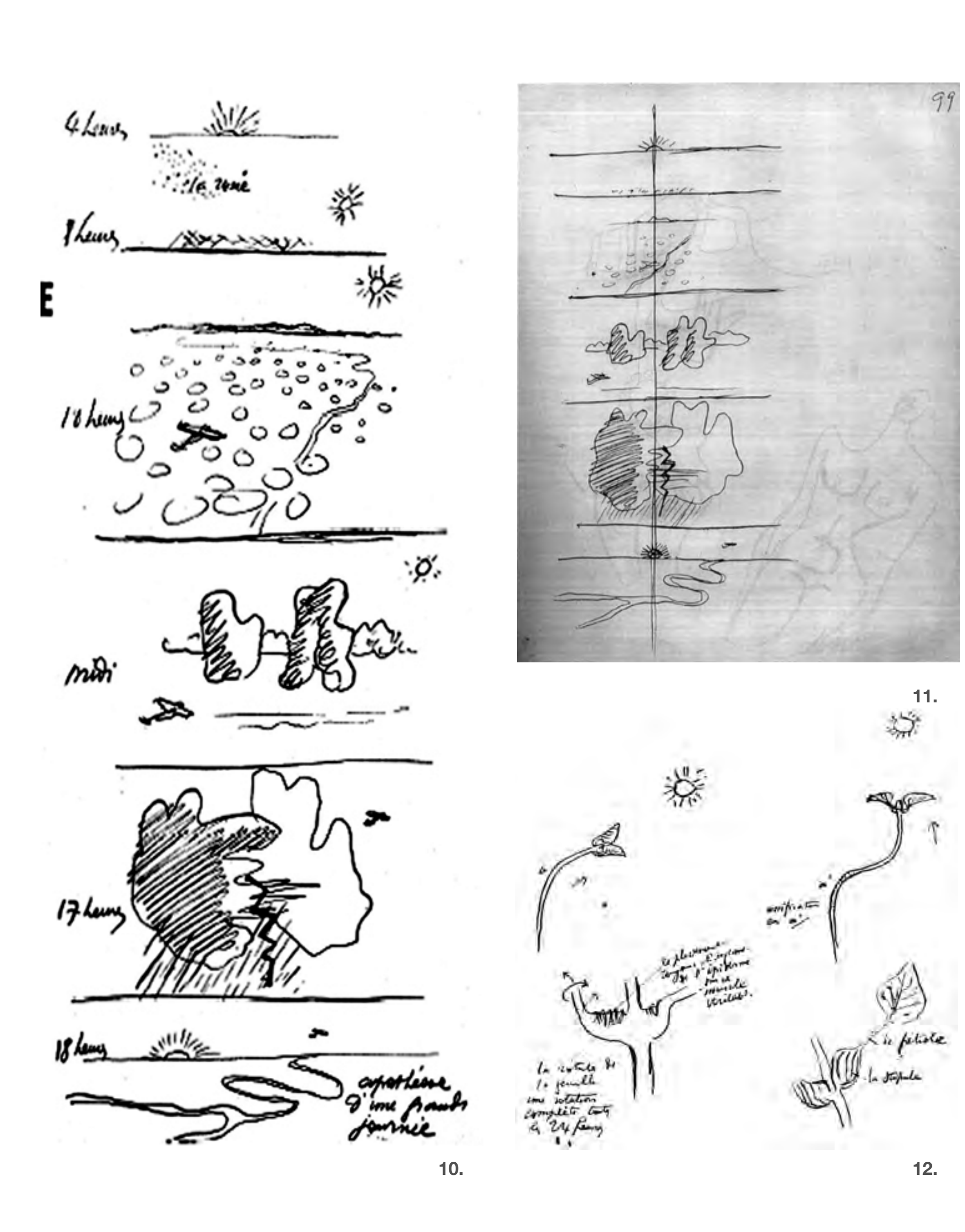
20 Ibídem.

21 Ibid., p. 65.

22 Ibídem.

23 Ibid., p. 76.

24 Ibídem.



10.

11.

12.

10. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 77.

11. 1951-52 Carnet *Nivola I*, p. 99 (FLC W1-8-99).

12. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 78.

consecuentemente, por la subdivisión periódica a partir de las cuatro estaciones del año.

> Les 365 jours de l'année solaire, périple de nos corps, de nos cœurs, de notre esprit : une année, quatre saisons : l'intensité du froid, l'hiver ; la douceur des espoirs, le printemps ; l'intensité du chaud, l'été ; la mélancolie d'un crépuscule, l'automne.
>
> Des choses naissent, se fécondent, meurent après avoir transmis la vie, dans des temps rigoureusement prescrits : loi de nature.[25]
>
> Les 24 heures de la terre partagées en sommeil (inaction consciente) et en travail (action consciente). Mais, en été, la journée est longue ; en hiver la nuit est longue.
>
> Chaque jour une période de sommeil dans lequel s'évanouissent les joies, les tristesses, l'espérance, le désespoir. Et tous les matins, des forces fraîches et une vision des choses revivifiée.
>
> La vie des hommes est alternative : action et cessation d'action, une fois chaque jour. Le martèlement des nuits est implacable ; le soleil est à l'infini, qui nous l'impose ; tribun triomphant ou clochard dans ta guenille, vous dormez tous, toujours, tous les jours de la vie ! Les 24 heures solaires sont la mesure des agissements humains : c'est le cycle, qui mesure et dimensionne. A chaque 24 heures, l'action cesse. C'est le cycle.
>
> Les 30 jours de la lune font les douze mois d l'an. La femme, cette puissance qui nous est accouplée. Est régie par le mois lunaire. Nous sommes, les hommes, régis par l'année solaire : le printemps nous agite.
>
> 30 jours sont accomplis dans la cadence quotidienne des 24 heures solaires. Voilà nos mesures, notre temps, notre horloge.
>
> Un, trente, trois cent soixante-cinq, telle est mesure de toutes nos entreprises.[26]

Este texto es acompañado por otro esquema gráfico como síntesis de las ideas planteadas (fig. 9).[27] En el esquema dibuja una vez más las tres esferas: el sol, la Tierra y la luna, y adhiere un óvalo, que constituye la órbita de la tierra sobre el sol, como elemento unificador del sistema. El dibujo está organizado de la siguiente forma:

El Sol: se encuentra ubicado sobre el costado derecho del interior del anillo que marca la órbita de la Tierra. Sobre el lado exterior izquierdo de la órbita –el más lejano-, escribe *« été »*, y sobre el derecho –el más cercano-, *« hiver »*.

25 Ibid.,. pp. 76-77.

26 Ibid., p. 77.

27 Ibídem.

En la parte inferior de la órbita escribe: *« 365 jours »* y debajo *« de l'année ».*

La Tierra: se encuentra ubicada en la parte superior izquierda de la imagen, sobre el anillo que demarca su órbita alrededor del Sol. El círculo que representa la Tierra está dividido por el centro; la mitad derecha de cara al Sol, está representada en blanco: indica el día, y la otra en negro, la noche. Sobre el lado derecho de la Tierra escribe: *« 24 heures = le jour »*. De cada una de las mitades del círculo saca una línea; bajo la que representa la noche escribe: *«le sommeil »* y en la del día, *« l'action »*. Estas dos acciones constituyen lo que anota bajo un paréntesis que las une: *« la cadence de tous nos agissements = la mesure »*.

La Luna: está ubicada sobre la parte superior de la Tierra y su línea de rotación está demarcada por medio círculo punteado alrededor de la Tierra. Sobre la Luna escribe: *« 30 jours – le fases »*.

Segunda ley: *« 2. Le mâle et la femelle ».* En esta ley presenta la relación entre el sol y el agua que ensamblados conforman un "juego magnífico" de elementos opuestos, que para la existencia y vida, son necesarios tanto el uno como el otro.[28] El concepto lo desarrolla a través de la conjunción entre un texto y una imagen gráfica como síntesis del texto.

La imagen que la representa (fig. 10),[29] está dividida en seis áreas organizadas verticalmente en franjas horizontales. Cada una está relacionada con distintas horas del día; desde el amanecer, con el sol naciente sobre el horizonte, hasta el atardecer con el sol en poniente. El ciclo que caracteriza el orden del esquema, lo describe en el texto que lo acompaña. Cada franja presenta la posición del sol con relación a distintas horas del día, y así mismo, la afectación que genera el movimiento de este astro, con relación al medio. Pero esta imagen no solo se refiere al sol: es en realidad un diálogo entre el movimiento del sol y las manifestaciones del agua, por lo tanto, el significado real de esta imagen, toma sentido en el análisis de la genealogía de la imagen iconográfica del siguiente recuadro del iconostasio de Poema; la referente al *A2-Milieu*, la cual tienen que ver con los ciclos del agua. Por esta razón, la imagen que plantea Le Corbusier para esta ley de *« Le mâle et la femelle »,* será analizada en profundidad en el siguientes capitulo.

Tercera ley: *« 3. Dictature du soleil »*. En ella presenta la relación entre el sol y el crecimiento de las plantas. Esto lo sintetiza en una imagen (fig. 12)[30] en la cual dibuja cómo, una serie de plantas buscan la luz solar directa, modificando su dirección vertical de crecimiento, por necesidad.[31]

En la *5e Partie* del libro, en el capítulo siete, titulado *« Les graphiques expriment »,*[32] retoma el tema de la jornada de las 24 horas solares, ahora aplicadas a las actividades humanas: las jornadas de trabajo y los problemas de producción tanto en la ciudad como en el campo. Este capítulo lo divide en ocho partes: *« Au temps des artisanats », « Les loisirs imminents », « La journée rurale », « Des nouvelles unités de grandeur », « Pyramide des hiérarchies naturelles », « Des Frontières… », « Des centres de gestion opportuns »*, y termina con *« Le soleil! ».* Cada uno de estos apartados está compuesto por un texto y por esquemas gráficos realizados a mano; los tres primeros, están directamente relacionados con la figura del sol.

« Au temps des artisanats » lo inicia con las siguientes palabras:

> Au temps des artisanats, au cours des civilisations pré-machinistes, la journée solaire de 24 heures s'écoulait sans heurts, ni trous, ni ruptures, dans une succession ininterrompue de cause à effet. Les mains et l'esprit étaient attachés au travail dans une collaboration permanente. Ce que les mains façonnaient ; elles le faisaient à l'instigation de l'esprit ; la matière première se transformait en produit fini par l'incessante initiative de l'artisan. Les difficultés, les échecs et les réussites s'enchaînaient. L'être, en un mot, ´tait stimulé. L'homme participait et ce mot à lui seul représente des éléments essentiels d'équilibre et la satisfaction morale.
>
> Du lever au coucher, les heures s'écoulaient sans heurts. Plus même : le père souvent travaillait avec ses fils. Le métier s'apparentait à la famille. Et la qualité était l'une des raisons de vivre.
>
> Si ce disque exprime la journée solaire de 24 heures au temps de « métiers

28 Ibid., p. 78.

29 Ibid., p. 77.

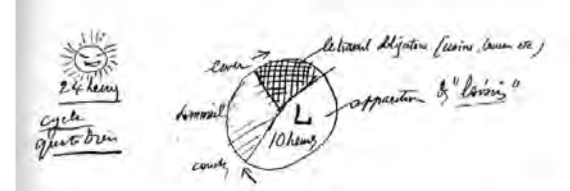
30 Ibid., p. 78.

31 « Voice que la mécanique (photographie et horlogerie, cinéma au ralenti) nous révèle que chacune des innombrables feuilles est un œil hypnotisé para le soleil et qui suit, sans le quitter, s'offrant toujours bien ouvert et en face, le grand promeneur solitaire parcourant à chaque 24 heures notre ciel d'orient en occident. Le soleil commande.

Cette petite feuille, ces milliards de feuilles libres dans l'air, mais fixées à la tige par un pétiole et une stipule, font, chaque jour, une révolution complète ; la stipule produit un effort musculaire intense et, sur l'écran, agrandi quatre cents fois et son mouvement multiplié vingt mille fois, on la voit se contracter, former des rides pénibles, se tordre, obéir sans répit à l'injonction du soleil.

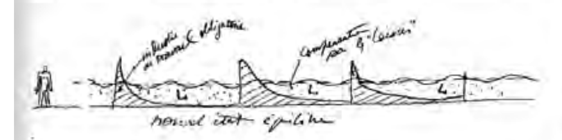
Cette toute petit aventure pathétique de la toute petite feuille, des milliards de petites feuilles qui, dans la vie complexe des bocages ou de la grande forêt, obéissent et font face à l'astre, proclame la foi fondamentale de notre terre : le soleil, dictateur. » Ibídem.

32 Ibid., pp. 190-194.



de l'esprit à tous les degrés (clubs et études). Manifestation de l'initiative (artisanat sans notion de profit) ; absorption des bellicités individuelles (sport) : famille.

Les courbes se complètent alors ainsi !



C'est lorsque seront préparés et organisés les loisirs, qu'apparaitra l'homme réel :

1° Quote-part de travail collectif (production industrielle).
2° Culture du corps.
3° Culture de l'esprit.
4° Famille.
5° Sommeil.

Le trou béant de la démoralisation est comblé par les loisirs.

La journée sera *productive*.

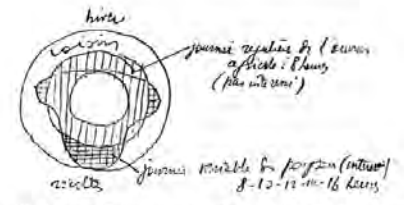
Alors : disparition du « *prolétariat* ».

Ce graphique constitue le cadre des initiatives à prendre par l'autorité. Il implique l'aménagement total des villes (architecture et urbanisme).

Ceci concerne la société industrielle qui est régie par la *journée solaire de* 24 heures.

LA JOURNÉE RURALE

L'économie rurale est régie par *l'année solaire* de 365 jours, avec ses quatre saisons. La vie rurale et la vie industrielle sont foncièrement différentes. L'aménagement de l'activité rurale s'exprime par un autre graphique :



Dans l'ordre quotidien, la vie des champs comporte (comme elle a toujours comporté) un équilibre admirable entre le labeur et l'esprit. Si les conditions matérielles de la vie sont assurées, il n'y a pas de « prolétariat » des champs.

Les loisirs apparaissent sous une forme toute autre que dans l'industrie. Si l'on se place au point de vue d'une société rurale aussi harmonieuse que celle que l'on a le devoir de projeter pour la société industrielle, on trouvera ici aussi le jeu suffisant et nécessaire des activités complémentaires. Au lieu d'un *horaire* (24 heures), on considérera un *calendrier* (l'année solaire).

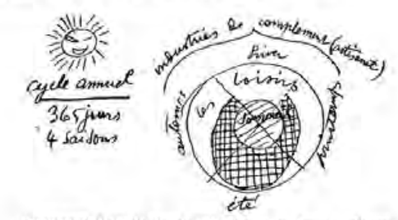
Le sol de France ne se prête qu'en quelques endroits à la mono-culture. Topographie, variété du sol, richesse du sol, standard élevé de la mentalité paysanne, nous conduiraient à orienter l'agriculteur plutôt vers le jardinage, plutôt vers la qualité.

Cette complexité (topographie, variété des cultures, etc.) requiert une initiative permanente chez le paysan, une vigilance, et représente, en fait, un contact si intime de celui-ci avec la terre — sa terre — qu'il administre, que la décision s'impose d'attacher le paysan à sa terre par ce qui existe de plus fondamental : la famille.

Un lien indissoluble entre le paysan et sa terre.

Donc, à chaque famille, une terre. Et cette terre d'une teneur telle qu'une famille suffise à la cultiver. Admettons 20 Ha par exemple.

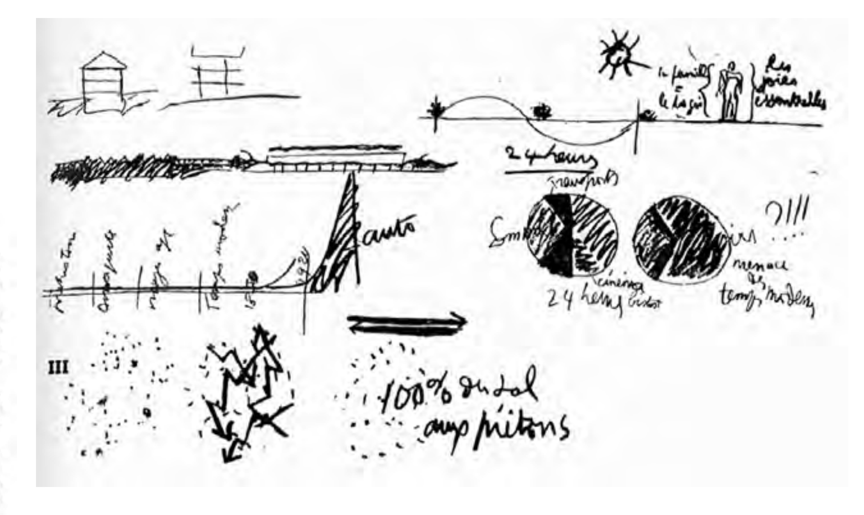
L'horaire rural, contrairement à l'horaire industriel, n'est pas régulier. Selon les saisons, la journée est surchargée ou vide.



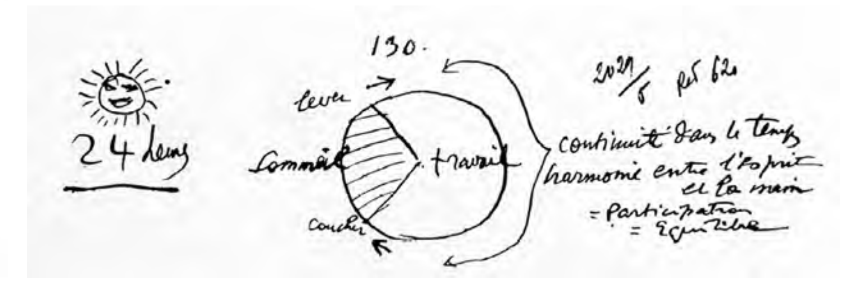
ATTENTION ! (1964). Depuis 1931, date de ces lignes et schémas, la machine est intervenue dans la vie rurale et tout est révolutionné. Page tournée !

191

13.



14.



15.

13. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 190.
14. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 191.
15. 1935, *La Ville Radieuse*, p. (SIGNOS).

à la vie sa raison d'être » le sentiment d'être (le sentiment d'être agissant, responsable, créateur, participant)…, la ligne ondulée B, B1, B2, etc., montre que malgré la gamme complète des individualités diverses, le quantum réel se tient aux environs de la normale.[33]

Bajo esta idea realiza un dibujo (fig. 13)[34] en el que representa la relación entre las horas de trabajo y el sueño. Sobre el lado izquierdo, dibuja un sol sonriente, con ojos y boca, y debajo escribe: *« 24 heures »*. Al lado derecho del sol, ubica un gráfico en un círculo en el que sombrea 1/3, al que nombra como *« sommeil »*, las horas de sueño. Los otros dos tercios del círculo, los deja en blanco. Está área la identifica como *« travail »*, las horas de trabajo. Sobre el lado derecho del círculo escribe: *« continuité dans le temps / harmonie entre l'esprit et la main »*.[35]

En *« Les loisirs imminents »* presenta el mismo esquema (fig. 14-15),[36] pero ahora el círculo, ha sido dividido en tres franjas: repite el sombreado en un tercio, al que nombra *« sommeil »*. En la parte superior, sombrea otra área, un poco menor que la del sueño; esta corresponde al momento del levantarse en la mañana. Esta la define como *« le travail »*, horas de trabajo. En la parte en blanco, restante del círculo, escribe en el interior *« 10 heures »* y al lado, *« appariteur de loisirs »*, las horas para el esparcimiento. Los dos esquemas de estas dos primeras partes se leen en dirección de las manecillas del reloj, por lo tanto, después de estas 10 horas de esparcimiento, llega la hora de dormir y descansar. El ciclo se inicia una vez más. En el sol que dibuja sobre el lado izquierdo del esquema, aparece una vez más, un sol sonriente en el que anota debajo: *« 24heures / cycle quotidien »*.[37]

Estas imágenes están acompañadas por el siguiente texto:

Sur le disque de la journée solaire de 24 heures d'une imminente civilisation machiniste, un secteur, inconnu jusqu'ici, apparaîtra dès la production sera dirigée.

C'est l'immense secteur de loisirs de l'époque machiniste.

Aujourd'hui, grâce aux transports défectueux, au bistro et au cinéma, à la journée de 8 heures, le cycle solaire s'accomplit cahin-caha, mal plutôt que bien.

Que seront ces loisirs imminents ? Ils sont destinés à constituer la journée même de l'homme moderne, journée productrice éminente, sur le plan humain : corps et esprit. Entretien du corps (récupération physique et nerveuse). Culture de l'esprit à tous les degrés (clubs et études). Manifestation de l'initiative (artisanat sans notion de profit) ; absorption des bellicistes individuelles (sports) ; famille.[38]

En este punto define cómo la sociedad industrial se rige por *la jornada solar de las 24 horas* y precisa un gráfico en el que presenta la organización del tiempo de ocio del "hombre real":

1. Quote-part de travail collectif (production industrielle).
2. Culture du corps.
3. Culture de l'esprit.
4. Famille.
5. Sommeil

Le trou béant de la démoralisation est comblé par les loisirs.
La journée sera productive.
Alors : disparition du « prolétariat ».
Ce graphique constitue le cadre des initiatives à prendre par l'autorité.
Il implique l'aménagement total des villes (architecture et urbanisme).[39]

En *« La journée rurale »* dibuja una vez más, el mismo esquema (fig. 14):[40] el sol de un lado y el círculo gráfico del otro; pero en este caso, la referencia es la jornada en el campo. Le Corbusier afirma, que la economía rural está regida por *« l'anne solaire de 365 jours »* con sus cuatro estaciones. Aquí plantea que la vida rural es completamente diferente a la cotidianidad de la vida industrial, ya que son otros factores las que la rigen:

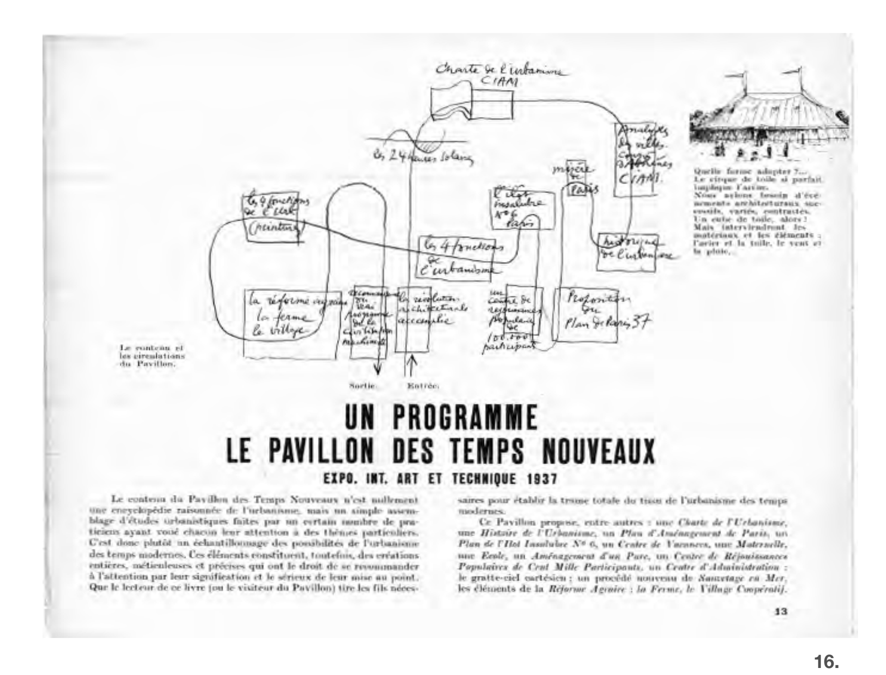
Dans l'ordre quotidien, la vie des champs comporte (comme elle à tout jour comporté) un équilibre admirable entre le labeur et l'esprit. Si les conditions matérielles de la vie sont assurées, il, n'y a pas de « prolétariat » des champs.

Les loisirs apparaissent sous une forme toute autre que dans l'industrie. Si l'on se place au point de vue d'une société industrielle, on trouvera ici aussi le jeu suffisant et nécessaire des activités complémentaires. Au lieu d'un horaire (24 heures), on considérera un calendrier (l'année solaire).

(…) L'horaire rural, contrairement à l'horaire industriel, n'est pas régulier. Selon les saisons, la journée est surchargée ou vide.[41]

33 Ibid., p. 190.
34 Ibídem.
35 Ibídem.
36 Ibid., p. 191.
37 Ibídem.

38 Ibid., pp. 190-191.
39 Ibid., p. 191.
40 Ibídem.
41 Ibídem.



Quelle forme adopter ?...
Le cirque de toile si parfait
Nous avions besoin d'événements architecturaux successifs, variés, contrastés.
Un cube de toile, alors !
Mais interviendront les matériaux et les éléments : l'acier et la toile, le vent et la pluie.

Le contenu et les circulations du Pavillon.

Sortie. Entrée.

UN PROGRAMME
LE PAVILLON DES TEMPS NOUVEAUX
EXPO. INT. ART ET TECHNIQUE 1937

Le contenu du Pavillon des Temps Nouveaux n'est nullement une encyclopédie raisonnée de l'urbanisme, mais un simple assemblage d'études urbanistiques faites par un certain nombre de praticiens ayant voué chacun leur attention à des thèmes particuliers. C'est donc plutôt un échantillonnage des possibilités de l'urbanisme des temps modernes. Ces éléments constituent, toutefois, des créations entières, méticuleuses et précises qui ont le droit de se recommander à l'attention par leur signification et le sérieux de leur mise au point. Que le lecteur de ce livre (ou le visiteur du Pavillon) tire les fils nécessaires pour établir la trame totale du tissu de l'urbanisme des temps modernes.

Ce Pavillon propose, entre autres : une *Charte de l'Urbanisme*, une *Histoire de l'Urbanisme*, un *Plan d'Aménagement de Paris*, un *Plan de l'Ilot Insalubre N° 6*, un *Centre de Vacances*, une *Maternelle*, une *Ecole*, un *Aménagement d'un Parc*, un *Centre de Réjouissances Populaires de Cent Mille Participants*, un *Centre d'Administration* : le gratte-ciel cartésien ; un procédé nouveau de *Sauvetage en Mer*, les éléments de la *Réforme Agraire* ; *la Ferme, le Village Coopératif.*

13

16.

17.

16. 1938, *Le Pavillon des Temps Nouveaux, y Des canons, des minutions? Merci! Des Logis…S.V.P.*, p. 13

17. 1937-38, Detalle del esquema del recorrido del Pavillon des Temps Nouveaux.

La imagen que sintetiza este texto es el sonriente sol, bajo el cual escribe: *« cycle annuel / 365 jours / 4 saisons »*. El círculo gráfico ahora lo divide en cuatro partes iguales, girando la cruz 45°. En cada cuadrante escribe una estación. La parte superior la identifica como *« hiver »* y la inferior opuesta, *« été »*. El lado izquierdo « automne » y el derecho, *« printemps »*. El ciclo se lee una vez más, en dirección de las manecillas del reloj. En la parte superior del círculo escribe *« industries de complément (artisanats).»* [42]

El sombreado en el círculo gráfico varía con relación a los dos anteriores. Le Corbusier dibuja un círculo más pequeño en el centro del círculo mayor, en el punto de cruce de las dos líneas perpendiculares que definen cada una de las estaciones. Este círculo esta sombreado igual que en los esquemas anteriores; representa las horas de sueño *« sommeil »* y es igual para los cuatro cuadrantes. Después realiza un óvalo intermedio, entre el círculo pequeño y el círculo mayor. El óvalo intermedio lo sombrea igual que en el segundo esquema, en el que hace referencia a las horas de trabajo. En este caso, el óvalo está desplazado hacia abajo y ocupa la mayor parte del área del verano. Sobre el área de invierno, el óvalo es recortado por los dos cuadrantes que lo conforman: esto indica que no hay horas laborales, sino que todas pertenecen a *« loisirs »*: es decir, a horas de esparcimiento representadas, una vez más, por el área blanca del círculo.[43]

Este capítulo lo termina con *« Le soleil! »*. En él sintetiza las ideas desarrolladas en las partes anteriores y termina con estas palabras, en las que define el sol como el acontecimiento cósmico que domina todo:

> Ouvrons l'atlas, considérons le planisphère et basons-nous sur l'événement cosmique éminent qui domine tout: le soleil.
>
> Le machinisme, jusqu'à nouvelle avis, semble ne devoir être l'occupation normale que des hommes mis à l'abri des ardeurs du soleil et à l'abri des rigueurs du froid. Il y a une limite, un moment, où, pour des raisons de trop chaud ou de trop froid, l'esprit et le corps se dérobent à la règle stricte de la machine. Le planisphère nous révèle (à notre grand étonnement, je crois) les lieux extrêmement limités de travail machiniste. C'est une leçon de choses.[44]

---

42 Ibídem.

43 Ibídem.

44 Ibid., p. 194.

1937-1938, Le Pavillon des Temps Nouveaux, y Des canons, des minutions ? Merci! Des Logis…S.V.P.

En 1938 Le Corbusier publica un libro titulado *Des canons, des minutions ? Merci! Des Logis…S.V.P.* Este es un libro monográfico del proyecto de *Le Pavillon des Temps Nouveaux,* para Exposición Universal de París de 1937. En él presenta tanto el proyecto arquitectónico como el contenido de lo que sería la exhibición interior del pabellón. En el texto publica tres imágenes, con las que puntualiza la importancia de lo que será definido como la ley de *La journée de les 24 heures solaires* y la concreción de la imagen iconográfica que representará el concepto.

En la segunda parte del libro, titulada *« Un programme : Le Pavillon des Temps Nouveaux : Expo. Int. Art et Technique 1937 »,*[45] Le Corbusier presenta en la página 13, el esquema de los temas y la organización del programa de la exhibición interior del Pabellón de 1937, desde la entrada hasta la salida, y lo define como *« Le contenu et les circulations du Pavillon »* (figs. 16-17).[46] En la imagen, el primer punto que inicia el recorrido lo titula *« les 24 heures solaires »,* retomando el concepto de las reflexiones ya planteadas en *La Ville Radieuse* en 1935. Según el esquema, el contenido del recorrido es:

Entré. (flecha que indica dirección del inicio – paralelamente *sortie* con flecha de salida)
La révolution architecturale accomplie.
Les 24 heures solaires.
Charte de l'Urbanisme: CIAM
Analyses de Villes: Congrées d'Athènes CIAM
Histoire de l'Urbanisme
Misère de Paris
Proposition du Plan de Paris 37
Un Centre de Réjouissances Populaires de 100.000 Participants
L'Ilot insalubre No. 6 Paris
Les 4 fonctions de l'urbanisme
Les 4 fonctions de l'urbanisme (peintures)
La Réforme Agraire : la Ferme, le Village Coopératif.
Renommai sauver du vrai programme de la civilisation machiniste
Sortie.[47]

La relación entre la primera estación, *les 24 heures solaires,* y lo siguientes temas de la exposición, consolidan la importancia de la concreción de este signo representativo como principio esencial del urbanismo. En el listado, todos los demás temas están relacionados con la reflexión y las teorías de la ciudad desde los postulados de los CIAM. La presentación del signo como punto de inicio del recorrido, precisa la directa relación entre la identificación del principio esencial de la vida, como es la luz natural y las rutinas del ser humano con relación al constante e inmodificable recorrido del sol. Esta constante constituye la ley de *la jornada de 24 horas*, la cual determina: las actividades diurnas y las nocturnas del hombre, y por consiguiente, constituyen las actividades propias de la ciudad.

Una vez presentados los temas de la exposición y su organización en torno a un recorrido, Le Corbusier precisa los puntos referentes al *contenedor*, es decir el Pabellón, en un subcapítulo titulado *« Un Contenant »*[48] y el contenido, en *« Un Contenu »*.[49] El primero, tiene que ver con todo lo relacionado al proyecto arquitectónico y el segundo, con el montaje y el recorrido de la exposición. Este lo inicia con la imagen icnográfica de la ley de *les 24 heures solaires* (fig. 18). [50]

En la página 27 del libro, en el apartado titulado *« Depuis cent ans, l'Architecture es entrée a nouveau dans la vie »*,[51] Le Corbusier publica una fotografía del panel de la imagen iconográfica de la ley, con la que introduce la exposición (figs. 18-20). El panel está ubicado frente al espectador, colgado de la estructura superior de la rampa de recorrido de la exposición.

El panel es un cuadrado y está dividido en cuatro zonas a través de dos

45 « Le Contenu du Pavillon des Temps Nouveaux n'est nullement une encyclopédie raisonnée de l'urbanisme, mais un simple assemblage d'études urbanistiques faites par un certain nombre de praticiens ayant voué Chacone leur attention à des thèmes particuliers. C'est donne pluton un échantillonnage des possibilités de l'urbanisme des temps modernes. Ces éléments constituent, toutefois, des créations entières, méticuleuses et précises qui ont le droit de se recommander à l'attention par leur signification et le sérieux de leur mise au point. Que le lecteur de ce livre (ou le visiteur du Pavillon) tire les fils nécessaires pour établir la trame totale du tissu de l'urbanisme des modernes. » LE CORBUSIER, *Des canons, des munitions? Merci! Des logis… S.V.P.*, 1938, op. cit., p. 13.

46 Ibídem.

47 Ibídem.

48 Ibid., pp. 14-17.

49 Ibid., pp. 18-21.

50 Sobre el recorrido interno de la exposición del Pabellón ver: Ibid., pp. 18-21 ; y SHUMKOV, Ivan, *Architecture and Revolution: Pavillon des Temps Nouveaux by Le Corbusier and Pierre Jeanneret at the International Exposition of 1937 in Paris*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Catalunya, Barcelona 2009.

51 Ibid., p. 27.

LA RÉVOLUTION ARCHITECTURALE ACCOMPLIE AU XIXe ET AU XXe SIÈCLES, OFFRE TOUTES SOLUTIONS A L'URBANISATION DES VILLES.

DEPUIS CENT ANS, L'ARCHITECTURE EST ENTRÉE A NOUVEAU DANS LA VIE : ELLE EST EN TOUTES CHOSES.





DEPUIS CENT ANS, L'ARCHITECTURE EST ENTRÉE A NOUVEAU DANS LA VIE

Où est l'architecture ? Elle était dans les Ecoles et sous les coupoles académiques et elle y meurt actuellement aujourd'hui de consomption. Mais, l'architecture des temps modernes naissait à côté, sur les routes de terre, de fer, d'eau et d'air. Contenants fixes ou mobiles. *L'équipement de la civilisation machiniste* qui a surgi en tous les points du globe *a replacé l'architecture* DANS LA VIE.

Le but poursuivi : connaître, juger, revendiquer. Après cela, on peut prétendre à faire la « révolution ».

L'amplitude du problème : équiper le pays : urbanisme, villes et campagnes.

La mesure de toute l'opération : le soleil, la journée de vingt-quatre heures.

Une journée de vingt-quatre heures harmonieuse ou une journée de vingt-quatre heures déficiente.

18.



La salle des discours

CIAM : LA CHARTE D'ATHÈNES

Les CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, fondés à La Sarraz, en 1928) groupent vingt et un pays en une confrérie ardente de travail. En conclusion des quinze journées de discussion à Athènes, 1933, une charte fut rédigée. En voici quelques extraits essentiels ;

Cette charte implique la *réforme* fondamentale de tous les usages en cours en urbanisme, usages ayant provoqué sur le monde entier le malheur des villes.

Pour qui cette charte ?

Pour les élèves des grandes écoles techniques et pour les professeurs. Pour les sociologues et les économistes. Pour le personnel des administrations. Pour les édiles, pour les gouvernements. Cette énumération hiérarchique (à rebours) n'est pas un acte de pessimisme, mais une simple référence à la réalité.

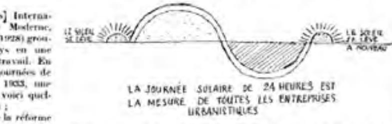


Schéma occupant le milieu de la grande dalle au pied de la charte.

19.



20.

18. 1938, *Le Pavillon des Temps Nouveaux, y Des canons, des minutions? Merci! Des Logis…S.V.P.*, p. 27

19. 1938, *Le Pavillon des Temps Nouveaux, y Des canons, des minutions? Merci! Des Logis…S.V.P.*, p. 30

20. 1937-38, Detalle esquema gráfico presentado en el ingreso del Pavillon des Temps Nouveaux y publicado en *Le Pavillon des Temps Nouveaux, y Des canons, des minutions? Merci! Des Logis…S.V.P.*, p. 27

líneas diagonales de esquina a esquina, las cuales se entrecruzan en el centro, conformando cuatro triángulos equiláteros. En el triángulo superior central dice: *« Connaitre / Juger / Revendiquer »*. Sobre el triángulo lateral, ubicado sobre el lado izquierdo del espectador, expone un listado de términos: *« Equiper / Le Pays / Urbanisme / Villes et campagnes »*. Y, tanto en el triángulo central inferior, como en el lateral derecho, presenta el esquema de *les 24 heures solaires*.

En el centro del triángulo lateral derecho, en contraste con un fondo oscuro, sobresale la figura de un sol en un tono claro, representada por un círculo con sus rayos. [52] En el costado izquierdo del triángulo inferior central, sobre un fondo blanco, contrapone una figura circular en un tono oscuro; este es el círculo representativo de la medición del porcentaje, en términos de tiempo, de las actividades del hombre en una jornada de 24 horas. Este círculo es la imagen icónica de la síntesis referente de los estudios presentados en los esquemas de la *Ville Radieuse* (1935). Las dos figuras circulares, el sol y el círculo inferior, están ligadas diagonalmente a través de un óvalo lineal, presentándolos como referentes a un sistema continuo.

Los dos triángulos centrales -inferior y superior- están divididos por el centro, en dos partes por medio de un pilar vertical estructural. Sobre el lado izquierdo del triángulo inferior, bajo el circulo sistemático de referencia de las actividades del día, Le Corbusier escribe: *« les 24 heures solaires »*, con lo cual consolida el nombre representativo del esquema. Sobre el área derecha del triángulo inferior refuerza la idea con esta reflexión: *« la journée de 24 heures / Harmonieuse? Ou déficiente? »*. La idea que argumenta la imagen de este panel en su totalidad, la presenta en el texto que acompaña la fotografía en el libro, en el cual define el sol y la jornada de las 24 horas del día como la medida esencial de reflexión.

> Où est l'architecture ? Elle était dans les Ecoles et sous les coupoles académiques et elle y meurt actuellement aujourd'hui de consomption. Mais, l'architecture des temps modernes naissait à côté, sur les routes de terre, de fer, d'eau et d'air. Contenants fixes ou mobiles. L'équipement de la civilisation machiniste qui a surgi en tous les points du globe a replacé l'architecture DANS LA VIE.
> Le but poursuivi : connaître, juger, revendiquer. Après cela, on peut prétendre à faire la « révolution ».
> L'amplitude du problème : équiper le pays : urbanisme, villes et campagnes.
> La mesure de toute l'opération : le soleil, la journée de vingt-quatre heures.
> Un journée de vingt-quatre heures harmonieuse ou une journée de vingt-quatre heures déficiente.[53]

La tercera imagen (fig. 19), la presenta en la página 30 del libro, en el capítulo titulado *« CIAM: la Charte d'Athènes ».* [54] En este caso, puntualiza el signo o la imagen iconográfica que utilizará, desde este momento en adelante, para representar esta ley.[55] Una línea de horizonte es entrecruzada por una sinuosa línea que inicia su recorrido en un sol naciente, ubicado sobre el lado Izquierdo de la imagen; sobre este sol escribe *« Le soleil se levé »*. El movimiento inicia con una curvatura de dos líneas paralelas sobre la línea de horizonte, como representación del tiempo diurno. El movimiento continúa y entrecruza la línea de horizonte en el punto central, para continuar con la curva bajo el horizonte, como movimiento opuesto, para representar el tiempo nocturno. La curva vuelve a iniciar su recorrido ascendente, hasta llegar a otro sol naciente, sobre el costado derecho de la imagen. Sobre este sol escribe: *« Le soleil se levé a nouveau » y debajo de toda imagen: « La journée solaire de 24 heures est la mesure de toutes les entreprise urbanistiques »* .[56] Estas palabras refirman una vez más, la búsqueda por precisar la ley tanto en términos iconográficos a través de la imagen, como conceptuales, a partir del nombrarla. Y, con relación a la *« Charte »*, la define en estos términos: *« Schéma occupant le milieu de la grande dalle au pied de la charte »*.[57]

1942, La maison des homes

En el capítulo primero de *La Maison des Hommes* (1942), titulado *« L'Heure de construire »*, Le Corbusier retoma la imagen de la ley de las 24 horas solares (fig. 21), y la presenta como el principio esencial de las reformas urbanísticas en pos de conseguir la armonía y la alegría en la vida diaria de los

52 La fotografía es publicada en el libro, en blanco y negro, por lo cual no es posible reconocer los colores que utiliza para el panel; sin embargo, el punto importante sobre esta afirmación es la relación entre los opuestos: blanco y negro; fondo y figura; luz y sombra; o, día y noche.

53 LE CORBUSIER, Des canons, des munitions? Merci! Des logis… S.V.P., 1938, op. cit., p. 27.

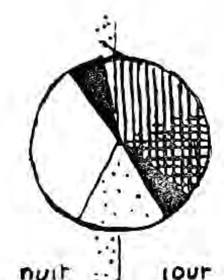
54 « Les CIAM (Congrès) Internationaux d'Architecture Moderne, fondés à La Sarraz, en 1928) groupent vingt et un pays en une confrérie ardente de travail. En conclusion des quinze tournées de discussion à Athènes, 1933, une charte fut rédigée. En voici quelques extraits Essentials; Cette charte implique la réforme fondamentale de touts les usages en tours en urbanisme, usages ayant provoqué sur le monde entier le malheur des villes.
Pour qui cette charte? Pour les élèves des grandes écoles techniques et pour les économistes. Pour le personnel des administrations. Pour les édiles, pour les gouvernent. Cette énumération hiérarchique (à rebours) n'est pas un acte de pessimisme, mais une simple référence à la réalité. » Ibid., p. 30.

55 Este esquema es diferente al que presenta en el panel de la exposición, sin embargo representan la misma ley: La journée Solaire de 24 heures.

56 LE CORBUSIER, Des canons, des munitions? Merci! Des logis… S.V.P., 1938, op. cit., p. 30.

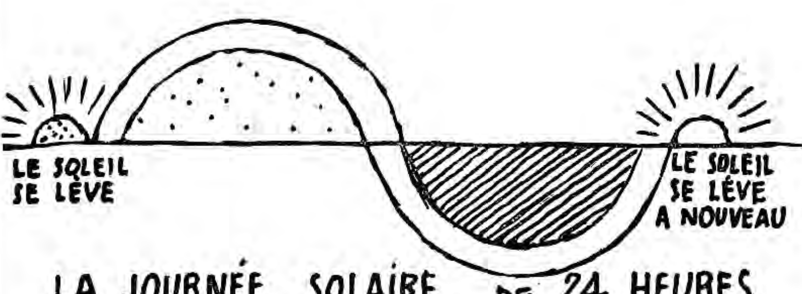
57 Ibídem.

La jornada solar de 24 horas es la medida de todas las empresas urbanísticas.

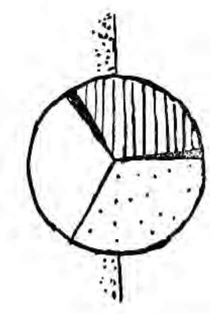


Disco de la jornada solar de hoy. Sector blanco = sueño; sector negro = tiempo dedicado al transporte; sector cortado = el trabajo; sector punteado = esparcimientos (la noche los absorbe).

Y la mitad casi del sector de trabajo está esterilizada, dado que representa el precio del desorden de las ciudades y los campos.



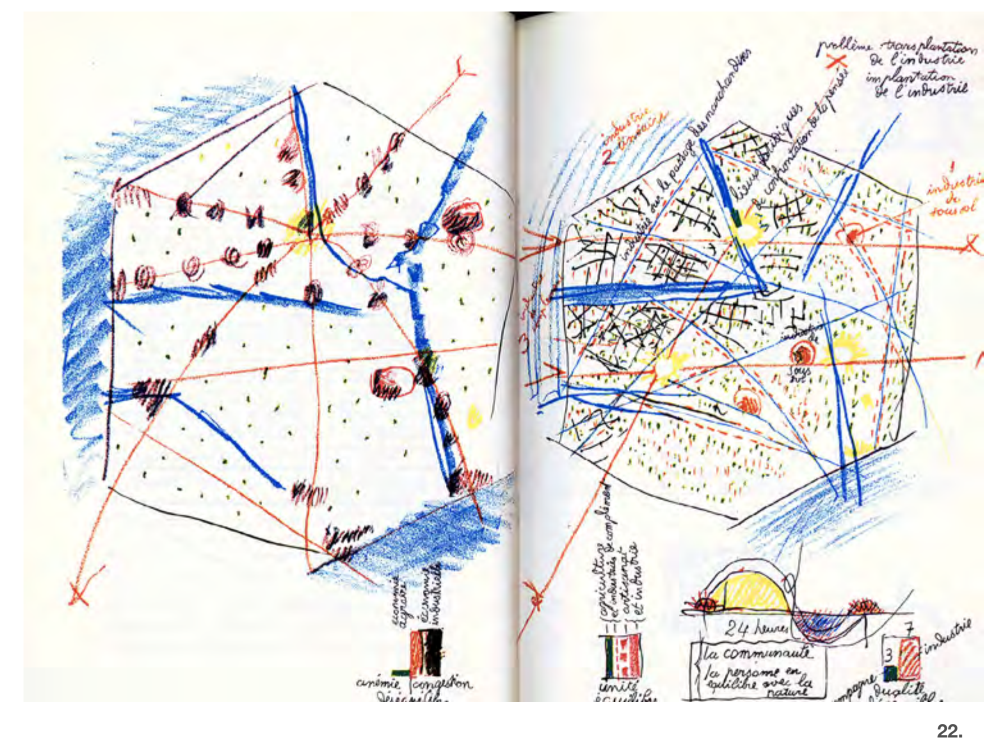
Jornada solar armoniosa como consecuencia de las reformas urbanísticas. Todos los días la vida en un equilibrio placentero.



Según sea respetada o escarnecida, los hombres conocerán la vida dentro de la armonía o la vida sin alegría.

21

21.



22.

23.

21. 1942, *Maison des Hommes*, p 21.

22. 1942, *Maison des Hommes*, p. 57.

23. 1942, Detalle esquema presentado en *Maison des Hommes*, p. 57.

hombres. Por esta razón, en la primera anotación que aparece en la imagen escribe: *« la journée solaire de 24 heures est la mesure de toutes les entreprises urbanistiques. »* [58]

Frente a esta afirmación realiza el gráfico de un círculo dividido por mitad a partir de una línea diagonal. Sobre la mitad derecha, deja el contenido en blanco y la otra mitad, lo sombrea en negro. Sobre el centro del círculo, traza un eje vertical y escribe abajo, sobre el lado izquierdo del espectador: *« Nuit »* y sobre el derecho *« Jour »*. Este es el gráfico referente al recorrido del sol en 24 horas y la distinción entre el periodo de tiempo de la noche y el del día. A partir de este gráfico identifica las actividades propias de cada tiempo y las escribe sobre el costado derecho del gráfico:

> Disque de la journée solaire d'aujourd'hui. Secteur blanc = sommeil ; secteur noir = temps dévolu au transport ; secteur haché = le travail ; secteur pointillé = loisirs (la nuit déjà les absorbes).[59]

Bajo estas anotaciones presenta el principal problema a resolver en las ciudades, en la medida en que en su desorden no ha identificado la importancia fundamental de lo que es inmodificable con relación a la dictadura de las leyes de la naturaleza, y las rutinas del ser humano, con relación a la continuidad de las actividades entre el día y la noche. Por esta razón, Le Corbusier escribe como continuación de la idea anterior: *« Et la moitié presque du secteur travail est stérilisée, car elle représente la rançon du désordre des villes et des campagnes. »*[60]

A este problema responde con el esquema representativo de la *ley de las 24 horas solares*, cada vez más preciso en términos iconográficos; en él, repite la línea horizontal atravesada en tres puntos por el movimiento continuo de dos sinuosas líneas paralelas. El movimiento ascendente inicia con medio sol sobre el horizonte y debajo escribe: *« Le soleil se lève »*. La curva ascendente, desciende sobre el punto central del horizonte y una vez más asciende hasta cruzar el tercer punto en el que se repite una vez más el recorrido, con un nuevo sol naciente sobre el horizonte. Bajo este segundo sol escribe: *« le soleil se lève a nouveau »*. El interior de la sinuosa curva que presenta sobre el horizonte, lo resalta en blanco con unos pocos puntos separados en negro, como representación del tiempo de luz durante el día. El interior de la curva inferior, la presenta con un sombreado de líneas continuas en negro, como representación del tiempo nocturno. Bajo el esquema, precisa el concepto que identifica esta imagen iconográfica con el siguiente título: *« La journée solaire de 24 heures / Rythme l'activité des hommes. »* [61]

Debajo de este esquema, dibuja una vez más, el círculo en la parte superior; pero ahora está dividido en tres partes iguales: una blanca, una sombreada con líneas negras y otra con algunos puntos negros sobre fondo blanco. El eje central del círculo está marcado, una vez más, por una línea vertical: del lado izquierdo lo sombrea con puntos negros y el derecho en blanco. En este esquema define la armonía entre las actividades y los tiempos de cada una de ellas, en una jornada de 24 horas y escribe: *« Journée solaire harmonieuse par suite des réformes urbanistiques. La vie, chaque jour, dans un équilibre joyeux. »* Y sobre el otro lado complemente: *« Selon qu'elle sera respectée, les hommes connaitront la vie dans l'harmonie ou la vie sans joie. »* [62]

Los años 40 y 50: la imagen iconográfica

A partir de la consolidación de la imagen iconográfica definitiva de la ley de *la journée de 24 heures solaires,* en los dibujos de *La Maison des Hommes* (1942), Le Corbusier la utiliza una y otra vez en sus publicaciones durante los años cuarenta y cincuenta. En algunos casos como portadas de libros o revistas, en otros como inicio de un texto, o como síntesis al final. En 1946, esta imagen concluye su libro *Propos d'urbanisme,*[63] en la última página del texto (fig. 25), sobre la página 143. Está ya es la imagen definitiva del signo. En 1947, la utiliza como portada para su libro *U.N. Headquarters,*[64] dedicado al proyecto para las Naciones Unidas en Nueva York (fig. 26).

En 1948 la retoma y realiza el ejemplo más importante con relación al Poema. Esta es la portada del Número Especial (*Hors série*) sobre Le Corbusier, de la revista *L'Architecture d'aujourd'hui* de 1948 (fig. 27).[65] En este caso presenta la imagen a color y es la misma que años después, utiliza para la litografía definitiva que inicia el iconostasio del Poema.

La importancia de este ejemplo radica en dos aspectos: el primero, que

58 LE CORBUSIER y DE PIERREFEU, François, *La Maison des hommes*, 1942, op. cit., p. 15.

59 Ibídem.

60 Ibídem.

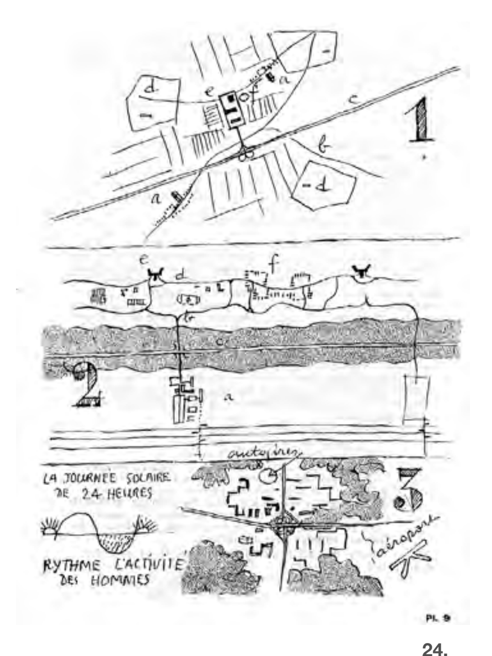
61 Ibídem.

62 Ibídem.

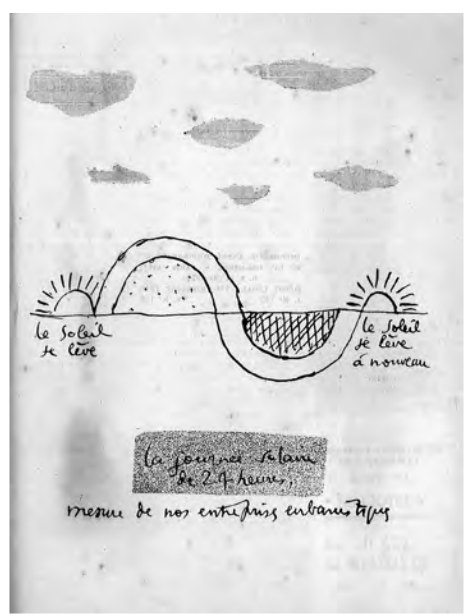
63 LE CORBUSIER, *Propos d'urbanisme*, 1946, cit.

64 LE CORBUSIER, *UN Headquarters*, 1947, cit.

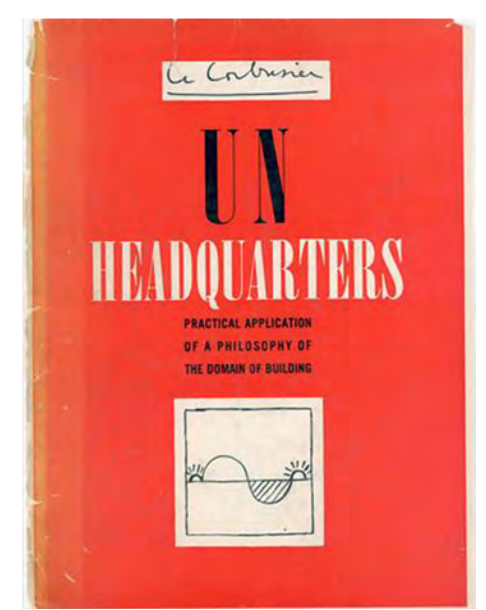
65 LE CORBUSIER, *L'Architecture d'aujourd'hui*, 2ème Numéro Spécial Le Corbusier - Numéro Hors Série, Paris 1948, cit.



24.



25.



26.

L'ARCHITECTURE
D'AUJOURD'HUI
Le Corbusier
2ème NUMÉRO SPECIAL
Le premier N° spécial Le Corbusier est paru aux Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui en février 1934. Il est totalement épuisé.

27.

24. 1946, *Propos d'Urbanisme*, plancha 16, p. 62

25. 1946, *Propos d'Urbanisme*, imagen final, p. 143.

26. 1947, Carátula *UN Headquarters*

27. 1948, Portada revista *L'Architecture d'aujourd'hui*, 2ème Numéro Hors-Série, sobre Le Corbusier

la publicación de esta revista es una síntesis de su obra, principalmente por las idea que plantea en el artículo *« Unité »*,[66] y para ello, elige esta imagen como presentación para introducir su obra (una vez más, utiliza este icono como el *inicio,* al igual que el en recorrido del Pabellón de 1937 y *Le Poème de l'angle droit* de 1955). El segundo aspecto es que el año en que publica esta revista, es el mismo año en que inicia los dibujos preparatorios para el Poema. Esto demuestra que desde el principio tienen claro que ésta debe ser la imagen introductoria, el inicio del recorrido, como se puede ver tanto en el primer esquema de la tabla gráfica para el iconostasio (figs. 2-3), como en el definitivo (fig. 4)[67].

Entre 1950 y 1955, publica el esquema de la *ley de la jornada de las 24horas solares* en dos libros fundamentales: el primero es la *Unité d'habitation de Marseille*[68] (1950); un libro sobre el proyecto de la *Unité d'habitation de Marsella*, construida paralelamente a la realización del Poema y el segundo, *Architecture du Bonheur: L'urbanisme est une clef* [69](1955); un libro en el que presenta una síntesis de su obra en varios aspectos: primero, con la presentación de los proyectos síntesis más representativos después de la Segunda Guerra Mundial. En segundo lugar introduce sus ideas sobre el urbanismo, las cuales denomina como "herramientas de trabajo", dentro de las que se encuentran el *Modulor* o la *Grilla CIAM*; en tercer lugar habla también de su obra plástica y la poética, y en esta parte presenta *Le Poème de l'angle droit,* con el mismo texto que publica en el vol. 5 de la *Œuvre complète*. El libro finaliza con un capítulo titulado *« L'urbanisme est une clef »*, en el cual presenta el esquema de la ley de la jornada de las 24 horas solares (fig. 33).[70]

1950 L'Unité d'habitation de Marseille

En las páginas 10 y 11 del capítulo dos del libro *L'Unité d'habitation de Marseille* (1950)*,* titulado *« Prenons de la hauteur »*, Le Corbusier presenta dos páginas contiguas, compuestas por imágenes y texto (figs. 28-29). Sobre la página 10 se encuentra un subcapítulo titulado *« Le Thème »* acompañado por dos imágenes: una, ubicada en la esquina superior izquierda de la página, extraída de *La Maison des hommes* (1942), en la que muestra el ejemplo de la absurda acomodación de diez personas en un apartamento de 33 metros cuadrados, en el que hay tres camas y en cada una, duermen entre tres y cuatro personas.

66 LE CORBUSIER, « Unité », 1948, cit.

67 Ver: LE CORBUSIER, *Le Poème de l'angle droit*, 1955, op. cit., p. 17 y 155.

68 LE CORBUSIER, « Unité », 1948, cit.

69 LE CORBUSIER, *Architecture du bonheur: L'Urbanisme est une clef*, 1955, cit.

70 Ver: LE CORBUSIER, « L'urbanisme est une clef », dans *Architecture du Bonheur: L'urbanisme est une clef*, 1955, cit.

El espacio está articulado por tres habitaciones: en dos, están las camas para dormir y el tercero para actividades comunes, como comer, cocinar y estar. El apartamento no tiene ventanas, por tanto no hay relación con el exterior, ni luz natural, ni ventilación. A este problema responde con una segunda imagen: el esquema iconográfico de la *ley de la jornada de las 24 horas solares*, extraído del libro *Propos d'Urbanisme* (1947). En este capítulo define la relación de las cuatro funciones del urbanismo en relación con las actividades y el mandato de las 24 horas solares.

> On ne s'occupera ici que de l'habitation, l'objet poursuivi étant de rédiger bientôt « UNE CHARTE DE L'HABITAT FRANÇAIS ».
>
> Il faut toutefois des QUATRE FONCTIONS de l'urbanisme qui sont HABITER, TRAVAILLER, CULTIVER LE CORPS ET L'ESPRIT, CIRCULER, fonctions solidaires se déroulant au long des 24 heures solaires quotidiennes. Ce recommencent éternel des 24 heures solaires, avec ses alternances d'action et de repos, de veille et de sommeil, rythme la vie sur notre planète depuis toujours. Valeurs cosmiques qu'aucun progrès ne saurait évincer. Portant c'est le progrès qui a faussé aujourd'hui cette clé de nos esprits : la journée solaire de 24 heures ne s'écoule plus dans l'harmonie. Si la journée solaire de 24 heures implique le désordre et le déséquilibre, notre vie entière sera en déséquilibre et en désordre ; la société également. Et le malheur pèsera sur les hommes avec toutes ses menaces et ses méfaits. Il est donc indispensable de rechercher à l'intérieur des 24 heures solaires l`harmonisation des fonctions nécessaires et suffisantes pour que la vie se déroule complètement, sans déficience.
>
> Le fait d'imposer à nos recherches la mesure des 24 heures solaires démarche décisive porteuse de conclusions.[71]

En el siguiente subcapítulo, al que titula directamente *« Les 24 heures solaires »*, desarrolla la relación entre las actividades propias de la vivienda con relación a las 24 horas solares. Presenta como problema inicial, el desequilibrio en términos del desarrollo de la vivienda, causado por la invención de la luz artificial, versus la esencia de las reacciones físicas y las actividades humanas con relación a la presencia de la luz natural y la oscuridad.

> Il s'agit d'un découpage harmonieux des 24 heures quotidiennes, faites de veille et de sommeil.
>
> Dès que le soleil se lève, les hommes se prennent à agir, envisageant ce qu'ils auront à faire ; dès que règne l'obscurité, ils s'endorment. Pendant des millénaires cette alternance fut réglée par l'exclusif jeu solaire, avec toute son infinie variété, entre équinoxes et solstices ; puis un jour on inventa la lampe à huile, la

71 LE CORBUSIER, *L'Unité d'habitation de Marseille*, 1950, op. cit., pp. 10-11.



Fig. 12 - Extrait de "La Maison des Hommes".

L'urbanisme est affaire d'une *société*, de l'ensemble social. C'est une préoccupation de groupe, d'hommes venus de disciplines diverses : penseurs, inventeurs, harmoniseurs, constructeurs. Tâche éminemment collective. On pourrait appeler cette tâche *l'œuvre de l'architecte*. Mais c'est alors une désignation surhumaine. En effet, elle dépasse la capacité d'un homme.

Quand il y a crise, il faut prendre de la hauteur et rechercher le point de vue qui permette de considérer l'ensemble du problème. Il faut même un idéal qui conduise à désigner la trajectoire au bout de laquelle apparaît le but à atteindre. Les moyens d'y arriver viennent après.

Aujourd'hui, il y a pénurie de logis. Leur construction est d'un prix excessif; les villes sont empêtrées dans des usages qui aggravent chaque jour leur situation et celle du citoyen. Prenons de la hauteur pour définir le problème véritable.

Dans la nature le tout petit, la cellule, commande la validité et la santé de l'ensemble, faisant des montagnes de rochers ou des étendues de vase.

Tout est dans la valeur, l'efficience et l'intégrité de la cellule. En matière d'habitat humain : urbanisme (villes et campagnes), rues, maisons et logis, *la cellule commande*.

Là est la question. Fig. 12.

Chapitre Premier

LE THÈME

On ne s'occupera ici que de l'habitation, l'objet poursuivi étant de rédiger bientôt « UNE CHARTE DE L'HABITAT FRANÇAIS ».

Il faut toutefois installer en préambule indispensable l'énoncé des QUATRE FONCTIONS de l'urbanisme qui sont HABITER, TRAVAILLER, CULTIVER LE CORPS ET L'ESPRIT, CIRCULER, fonctions solidaires se déroulant au long des 24 heures solaires quotidiennes. Ce recommencement éternel des 24 heures solaires, avec ses alternances d'action et de repos, de veille et de sommeil, rythme la vie sur notre planète depuis toujours. Valeurs cosmiques qu'aucun progrès ne saurait évincer. Pourtant c'est le progrès qui a faussé aujourd'hui

Fig. 13 - Extrait de "Propos d'Urbanisme".

10

cette clé de nos espoirs: *la journée solaire de 24 heures ne s'écoule plus dans l'harmonie*. Si la journée solaire de 24 heures implique le désordre et le déséquilibre, notre vie entière sera en déséquilibre et en désordre; la société également. Et le malheur pèsera sur les hommes avec toutes ses menaces et ses méfaits. Il est donc indispensable de rechercher à l'intérieur des 24 heures solaires l'harmonisation des fonctions nécessaires et suffisantes pour que la vie se déroule complètement, sans déficience.

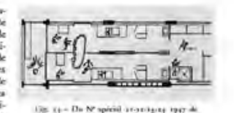


Fig. 14 - Du Nº spécial 21-22-23-24 1947 de "L'Homme et l'Architecture".

Le fait d'imposer à nos recherches la mesure des 24 heures solaires constitue une démarche décisive porteuse de conclusions. Fig. 13.

Chapitre II

LES 24 HEURES SOLAIRES

Il s'agit d'un découpage harmonieux des 24 heures quotidiennes, faites de veille et de sommeil.

Dès que le soleil se lève, les hommes se prennent à agir, envisageant ce qu'ils auront à faire; dès que règne l'obscurité, ils s'endorment. Pendant des millénaires cette alternance fut réglée par l'exclusif jeu solaire, avec toute son infinie variété, entre équinoxes et solstices; puis un jour on inventa la lampe à huile, la bougie, la lampe à pétrole, le gaz, l'électricité, et dans une courbe d'une violence inouïe, la tradition millénaire solaire fut doublée d'une nouvelle institution, celle de la lumière artificielle. Et ceci ne fut pas sans perturber profondément nos images, provoquant un déséquilibre qui est loin d'être surmonté.

Restant attachés à la tâche qui nous est impartie : *Charte de l'Habitat*, nous ne faisons que signaler ici l'existence des heures dévolues au travail et celles absorbées par les moyens de transport conduisant au lieu du

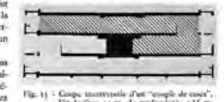


Fig. 15 - Coupe transversale d'un "couple de cases". Un logis a 24 m. de profondeur, 3,66 m. de large, 4,80 m. et 2,26 m. de haut.

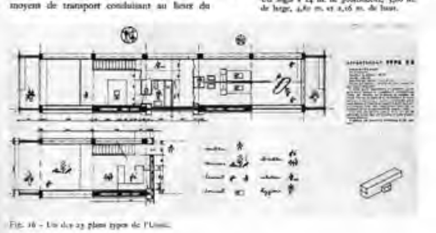


Fig. 16 - Un des 23 plans types de l'Unité.

28.

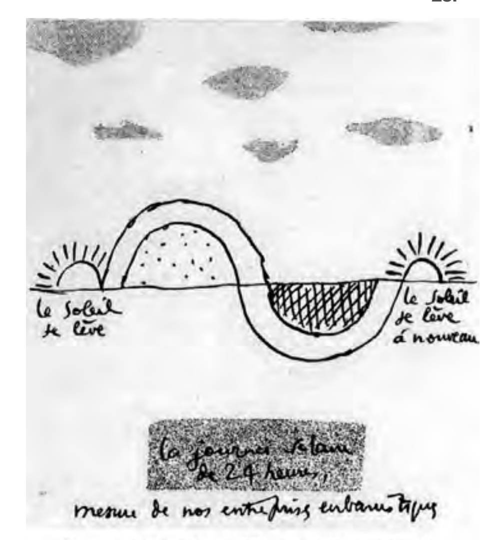
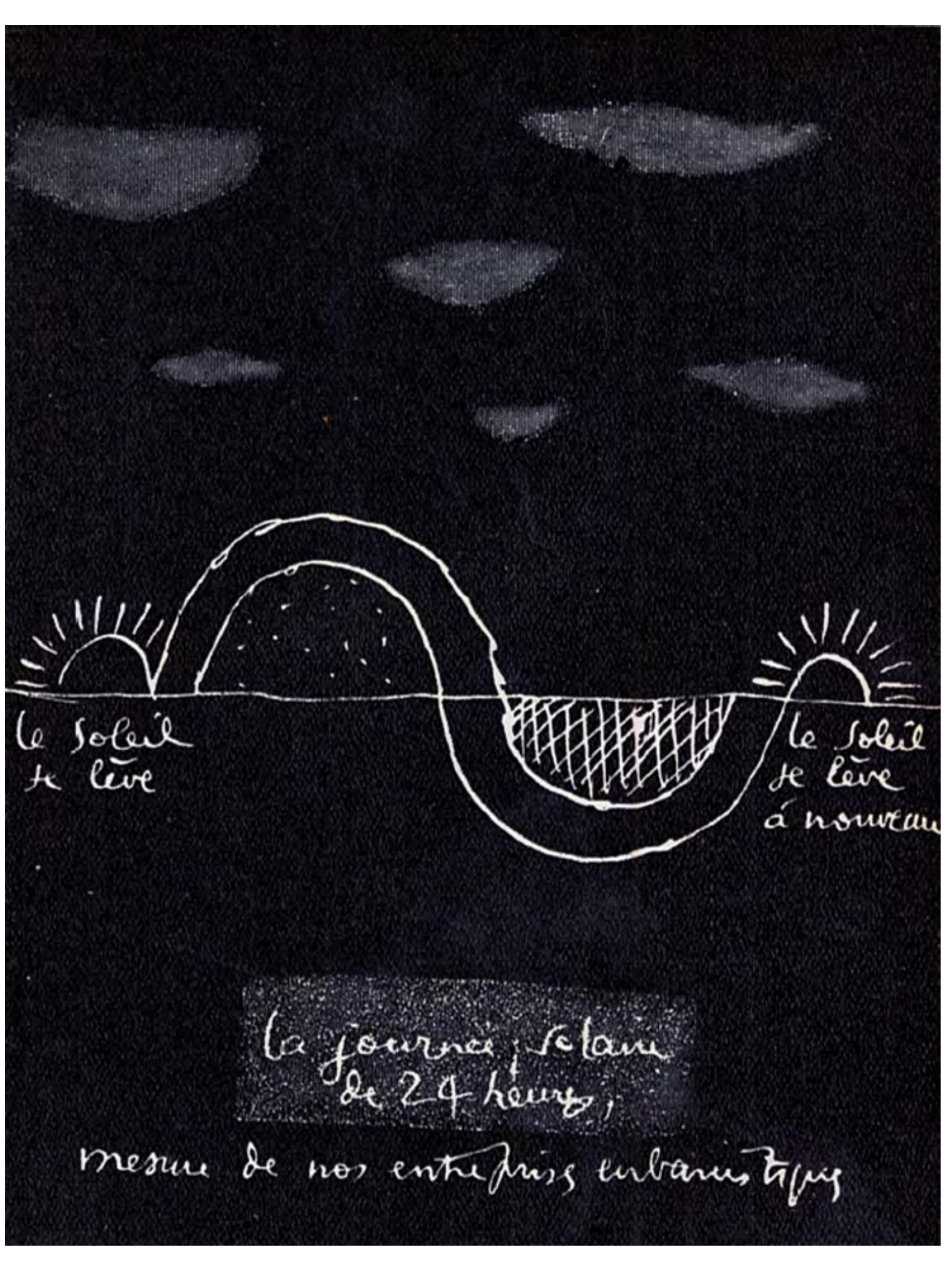


Fig. 13 - Extrait de "Propos d'Urbanisme".

29.



30.

28. 1950, *L'Unité d'habitation de Marseille*, pp. 10-11.

29. 1950, Detalle esquema presentado en *L'Unité d'habitation de Marseille*, p. 10.

30. 1951, esquema en negativo de ley de la jordada de las 24 horas.

bougie, la lampe à pétrole, le gaz, l'électricité, et dans une courbe d'une violence inouïe, la tradition millénaire solaire fut doublée d'une nouvelle institution, celle de la lumière artificielle. Et ceci ne fut pas sans perturber profondément nos usages, provoquant un déséquilibre qui est loin d'être surmonté.[72]

Con relación a este problema de las actividad y las formas arquitectónicas, y de los planteamientos urbanísticos como respuesta, en 1955, en el capítulo final de su libro *Architecture du Bonheur: L'urbanisme est une clef,*[73] titulado *« L'urbanisme est une clef »* reafirma que el ritmo fundamental de la vida de los hombres, está definido por la alternancia cotidiana entre el día y la noche, la cual está marcada por las 24 hora solares:

> Les moments de la journée mis bout à bout, constituent les 24 heures solaires, événement fondamental qui rythme la vie des hommes –alternance quotidienne de nuit et jour. La vie est implacablement quotidienne. Entre deux levers de soleil se déroulent les noueurs ou les malheurs de la vie.
>
> On peut énoncer les conditions nécessaires ou suffisantes du logis, capables d'assurer le bonheur quotidien - ce terme optimiste arrêtant ses effets au seuil du « Destin » qui commande en définitive, implacablement. Ces conditions sont satisfaites (ou non) par le dispositif intérieur du logis et par le dispositif extérieur au logis.[74]
>
> Les unes et les autres ont à résoudre des programmes dont la réaction est de nature psycho-physique. Je résume ces programmes sous la formule brève: AIR-SON-LUMIÈRE. Ce sont trois éléments qui réagissent totalement sur le psychique et le physique. Ce sont des facteurs anthropocentriques par excellence. L'affirmer c'est reconnaître la possibilité de solutions de la nature des constantes, faisant appel, par conséquent, à des expériences multipliées et pouvant conduire à une normalisation de ces solutions.[75]

El este capítulo presenta un subcapítulo titulado *« Zones sous développées »*,[76] el cual está dividido en tres partes: *1. L'urbanisme est une clef ; 2. Sous-développement, sur développement la pénurie et l'excessif ;* y *3. Rappel de quelques notions fondamentales.*[77] En esta tercera parte, plantea un listado de las nociones fundamentales y las desarrolla una a una, puntualizando las ideas que las fundamentan. En el primer punto de la lista que es *« L'homme urbanisé »*, acompaña la argumentación con algunos esquemas gráficos que reafirman las ideas. En el segundo punto de la lista, presenta *« Les 24 heures solaires »* e igualmente lo acompaña con un esquema gráfico y un texto con nueve puntos que argumentan la idea.

Con una imagen en negativo (fig. 33), con fondo negro y líneas blancas, sintetiza y presenta un vez más la imagen icónica de la ley de *las 24 horas del día*. Bajo la frase manuscrita de *« les 24 heures solaires »*, Le Corbusier presenta, con un simple trazo blanco, una vez más el esquema gráfico de la línea de horizonte, la continuidad de la curva ascendente y descendente que cruza la línea de horizonte en tres puntos, y los dos soles sobre el horizonte; sobre el primero éste escribe: *« un soleil se levé »* y sobre el segundo: *« un soleil se levé à nouveau.»* [78] Bajo el esquema anota:

> Si la totalité des conditions nécessaires et suffisantes n'est pas acquise, il y a déséquilibre, insuffisance –malheur chaque jour et …toute la vie ![79]

1947 Una pintura: Tête de femme

Para terminar la construcción de la genealogía de esta imagen iconográfica, en 1947, una pintura consolida una visión paralela del esquema gráfico de la ley de *la jornada de las 24 horas solares*, visto desde otro contexto, desde la pintura; esto reafirma que los problemas concernientes a la arquitectura y al urbanismo, una vez más los estudia desde los distintos oficios y es en la pintura, donde encuentra ese espacio gráfico de análisis. La pintura está titulada *Tête de femme* (fig. 31).[80] Un título que no plantea ninguna relación directa con la ley de las 24 horas, ni con el recorrido del sol; sin embargo es, en su estructura compositiva y el periodo en el que la realiza, donde se define el punto de encuentro.

Sobre un fondo plasmado con distintas tonalidades de azules, las cuales oscilan entre azules claros y violetas, Le Corbusier traza dos ejes perpendiculares, dividiendo la imagen en cuatro cuadrantes. El cruce de los ejes está

---

72 Ibid., p. 11.

73 LE CORBUSIER, *Architecture du Bonheur: L'urbanisme est une clef*, 1955, cit..

74 Ibid., capítulo « L'urbanisme est une clef ».

75 Ibídem.

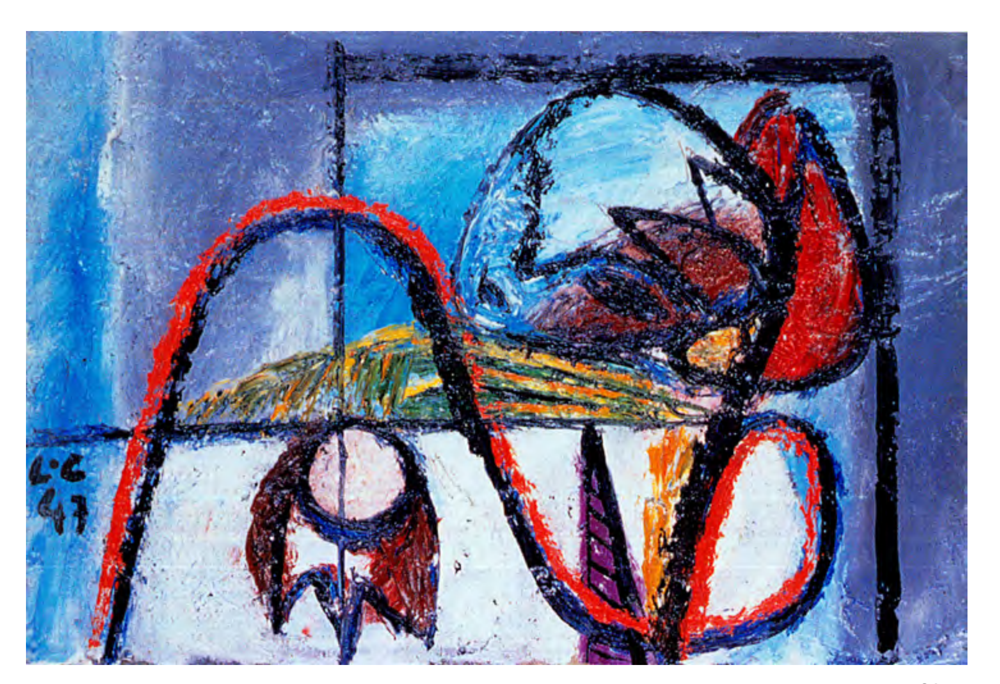
76 Ibídem.

77 Los puntos que hacen parte de este listado son: a. L'home urbanisé; b. Les 24 heures solaires; c. Dispositif interne. Architecture; d. Les raisons et moyens de circulation; e. Les secteurs; f. Les trois établissements humains. Ver: Ibid., capítulo « L'urbanisme est une clef ».

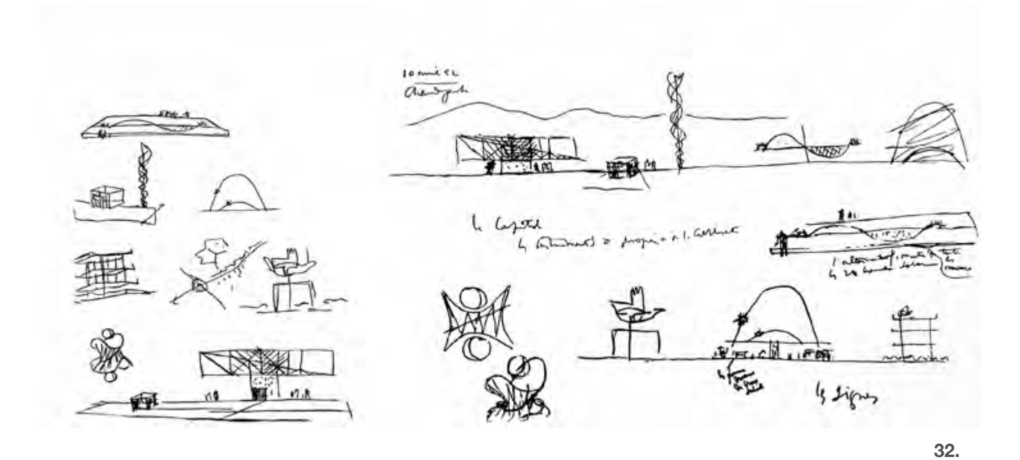
78 Ibid., apartado « b. Les 24 heures solaires » en el capítulo « L'urbanisme est une clef », subcapítulo « Zones sous développées : situation temporaire ».

79 Ibid., apartado « b. Les 24 heures solaires » en el capítulo « L'urbanisme est une clef », subcapítulo « Zones sous développées : situation temporaire ».

80 FLC 454



31.



32.

31. 1947, *Tête de femme* (FLC 454)

32. 1953, *Œuvre complète 1946-52*, p. 157

33. 1950, *Architecture du Bonheur: L'urbanisme est une clef*, capítulo « L'urbanisme est une clef ».

33.

desplazado del centro de la imagen, por lo cual, los dos cuadrantes ubicados sobre el lado izquierdo, son de menor tamaño que los del lado derecho. El eje horizontal también está desplazado del centro, por esto los dos cuadrantes inferiores son de menor tamaño que el del lado correspondiente del área superior. Dos sinuosa líneas, una en color rojo y otra que le sigue en color negro, casi pegadas, inician un movimiento ascendente desde el borde inferior izquierdo del cuadro, hasta entrecruzar la línea de horizonte y luego vuelve a bajar, hasta entrecruzar la línea de horizonte una vez más, en un movimiento descendente. El movimiento oscilante y ondulado recuerda el mismo planteado en el esquema iconográfico de la ley de las 24 horas.

La diferencia es que en esta pintura, el movimiento no lo realiza el sol. En el cuadrante superior derecho, compone con los ejes perpendiculares ya trazados, una especie de ventana. En ella enmarca un rostro en tonos azules en la parte superior donde le llega la luz, y rojos en la inferior, en el lado que se encuentra en sombra. La cara con rasgos femeninos, se encuentra recostada sobre un montículo horizontal en tonos amarillos y verdes. La sinuosa línea roja, en su recorrido, parece transformarse en una flor que termina su recorrido en la cabeza de la figura que se encuentra enmarcada por la ventana.

En términos compositivos la pintura presenta dos ejes perpendiculares (horizontal y vertical), los cuales estructuran y organizan la composición: dos líneas ondulantes que al momento de entrecruzar los ejes, se transforman en un elemento de la naturaleza: una figura femenina que presenta su rostro con el contraste entre luz y sombra. Al observar esta imagen, es posible reconocer que utiliza la misma estructura compositiva de la imagen iconográfica de la ley de las 24 horas, pero utilizada en el estudio de un tema paralelo, el cual tiene puntos de encuentro con el signo, en algunos de los elementos y los temas con los que compone la pintura

Naïma y Jean-Pierre Jornod, en su descripción de la obra, la relacionan directamente con la imagen iconográfica de la *journée solaire de 24 heures*. Esta relación la encuentran por un lado, en el movimiento ondulante de la planta que sube y baja, entrecruzando varias veces una línea de horizonte y en segundo lugar, por el sentido de la representación: *« Cette composition peut ainsi symboliser le déroulement de la vie des hommes le système cosmique »*. [81]

Las siguientes son las palabras con las que se refieren a esta relación:

> Le dessin ondoyant et caressant concédé par l'artiste donne à ce buste de femme, tête appuyée sur une main, l'aspect d'une plante grimpante dont la fleur figure la tête. Bien que la pâte soit consistante et la touche insuffisante par endroits, la grande simplicité linéaire et l'harmonie colorée chargent cette petite peinture particulière d'une intensité poétique. La ligne sinusoïdale traversant ce tableau rappelle étrangement la représentation par Le Corbusier de la journée solaire de 24 heures. [82]

81 JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme II, 2005, op. cit., p. 817.

82 Ibid., p. 817.





34.



35.

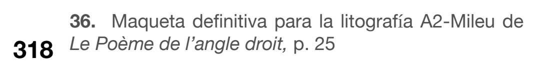


36.



34. Segunda imagen -primera fila, Carnet Nivola I, p.184, 1948 (FLC W1-8 184).

35. Segunda imagen -primera fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)



36. Maqueta definitiva para la litografía A2-Mileu de *Le Poème de l'angle droit,* p. 25

5.1.2 A2-Segunda imagen: La ley de los ciclos del agua

5.1.2.1 Maqueta para la litografía definitiva, 1953[83]

Dos figuras femeninas entrelazadas horizontalmente, se sobreponen a tres franjas horizontales como trasfondo de la imagen (fig. 36). En el centro del recuadro, una línea negra de horizonte, divide la imagen en dos partes iguales; en la parte inferior, un elemento ramificado cruza el área diagonalmente, de derecha izquierda. Para identificar en detalle los elementos que componen esta imagen, se hará una lectura del fondo, en primera instancia, y luego, de los elementos que la componen.

El fondo

Franja superior: Está franja está definida por un tono oscuro casi negro. Sobre ella, se sobreponen dos manchas horizontales en forma de amebas flotantes, como referencias a las nubes sobre el cielo; la más pequeña, ubicada en el área superior izquierda, es de un tono violeta intenso y la otra, la cual abarca casi la totalidad del espacio de izquierda a derecha, tiene en tono azul oscuro.

Franja intermedia: Ubicada en el centro de la imagen, está precisada por un intenso azul más claro y la línea de horizonte que la divide en dos partes: la superior, representa el área del cielo y la inferior, la tierra. En el trasfondo de la línea negra de horizonte, un área blanca la resalta sobre el intenso azul del fondo. Un pequeño montículo aparece sobre el costado izquierdo del espectador, como referencia a un trozo de tierra sobre la lejanía.

Franja inferior: Está definida por el mismo tono oscuro de la superior. Sobre esta franja se sobrepone una figura ramificada en un tono violeta, la cual establece un recorrido diagonal, como si se tratase del trazado de un río sobre la tierra. Este abarca desde la esquina inferior derecha de la imagen, hasta llegar, casi a la esquina superior izquierda de esta franja inferior.

Los elementos

Son varios los elementos que componen y dan sentido a esta imagen, relacionados con las tres franjas del fondo de la imagen:

Sobre el área superior, dos figuras femeninas suspendidas sobre el cielo y entrelazadas horizontalmente, se contorsionan en dos posiciones diferentes; la superior, resaltada en un tono rojo intenso, contorsiona su cuerpo en arco, con el frente de su cuerpo hacia arriba. Ella intenta extender sus brazos y deja caer su cabeza hacia atrás. La figura inferior, está resaltada en el mismo tono azul intenso del fondo. Ella contrae su cuerpo en posición fetal, opuesta a la figura superior. El frente de su cuerpo mira hacia abajo, paralelo a la línea de horizonte. Sus cabezas se ligan a través de una mancha de color amarillo, como única referencia a este color en toda la imagen.

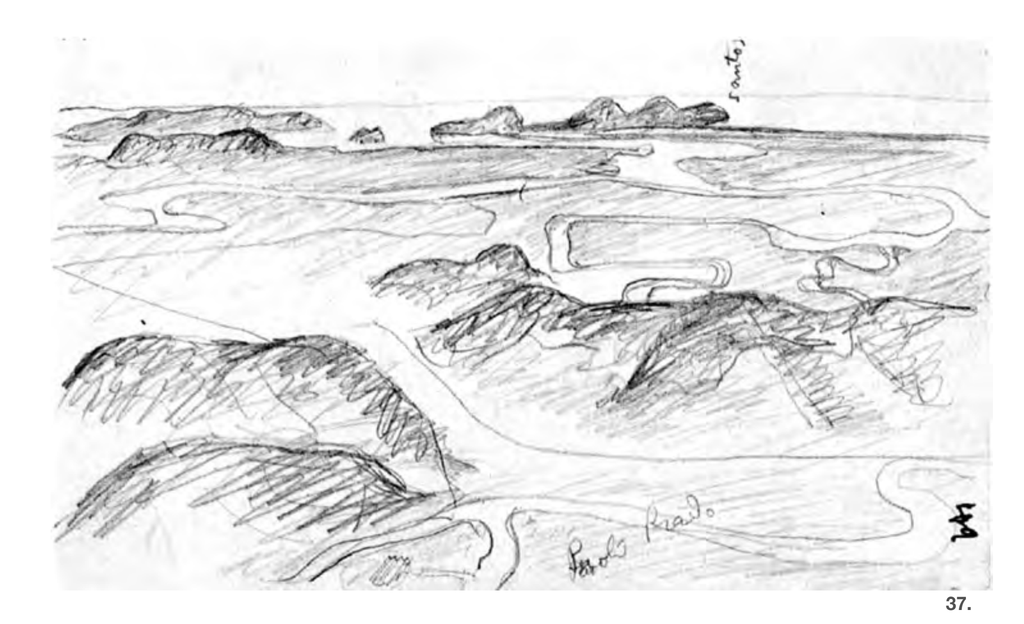
Dos figuras y dos colores opuestos constituyen la composición de esta imagen; dos movimientos: abierto y cerrado; dos posiciones y dos direcciones: arriba y abajo, contracción y expansión.

En el centro y en el área inferior de la imagen, presenta la referencia a un paisaje que evidencia los diferentes recorridos del agua. En la parte inferior, representa los recorridos del agua sobre la tierra a través de la manifestación de un río y sus ramificaciones naturales. En segundo plano, una franja horizontal en azul intenso, representa el mar o un lago que culmina visualmente en la línea de horizonte. Sobre ella aparece un montículo en color rojo sobre el costado izquierdo, como manifestación de un paisaje terrestre. Sobre el costado derecho, un elemento liga las partes y establece el sentido del recorrido, como manifestación de ciclos continuos: la referencia a una lluvia torrencial es expresada a partir de una serie de trazos diagonales que caen de la cadera y las piernas de la figura femenina inferior, que se encuentra suspendida en el cielo.

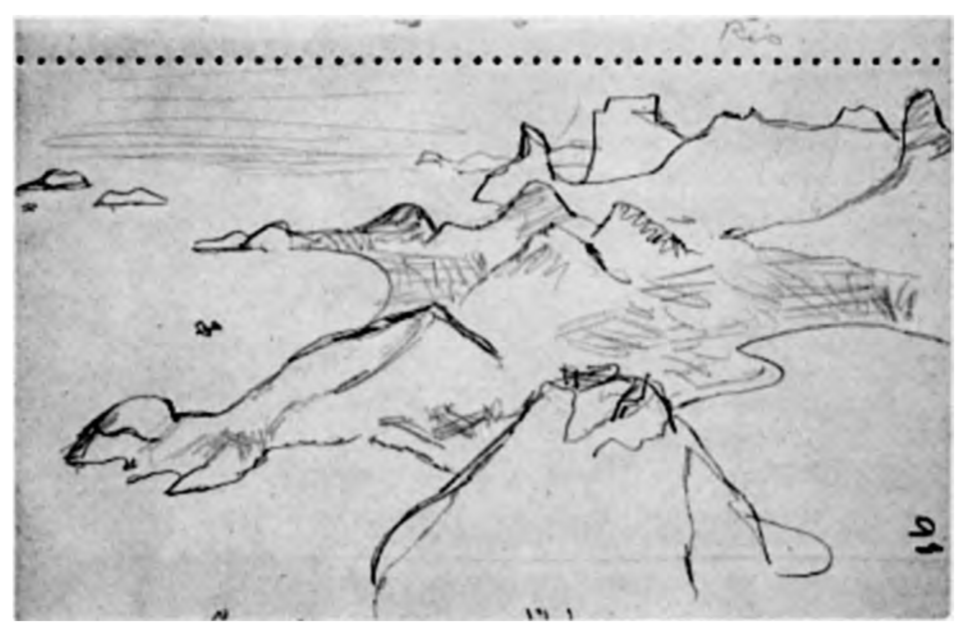
Está imagen corresponde a la presencia del agua en sus diferentes manifestaciones: ríos, lagos, mar, nubes lluvia. Son las manifestaciones del agua, en el cielo y en la tierra, la masa; es lo pesado y lo ligero; movimiento horizontal y vertical. Es el equilibrio entre opuestos, regidos por inalterables ciclos que establecen un orden en la condensación y caída del agua, como la sucesión del día a la noche. Es un movimiento definido, no a partir de vectores de desplazamiento, sino por relaciones de fuerza que desencadenan procesos continuos.

Como dice en el texto de *Milieu A2* del Poema:

83 Maqueta definitiva para la litografía A2-Mileu del *Le Poème de l'angle droit,* p. 25. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de *"Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto"* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V.*, Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.



37.



38.

37. 1929, *Carnet B4 Amerique Sud*, fig. 255.
38. 1929, *Carnet B4 Amerique Sud*, fig. 280.

Le niveau s'est établi où
s'arrête la descente des eaux
a la mer
la mer fille de gouttelettes
et mère de vapeur. ∞ Et
l'horizontale limite la
contenance liquide.
Rais solaires brume triturée
condensation nuées nuages
poids variables l'un s'élève et
l'autre s'enfonce glissant
l'un sur l'autre frottés l'un
contre l'autre poussés
verticalement horizontalement.
∞ La Mobilité est emparée
de l'amorphe
Et de l 'Equateur bouillotte
planétaire les nuées envolées
puis parties groupées
enrégimentées dressés
rencontrées se sont heurtées …
L'orage éclate.
Elles ont crevé l'eau
est tombée elle ruisselle
se rassemble s'écoule
s'étale[84]

5.1.2.2 Genealogía de la imagen y construcción del concepto

Entre 1928 y 1930, Le Corbusier vive un impactante encuentro con la naturaleza en algunos de los viajes que realiza durante este periodo, en los cuales visita Sur América, el norte de África y España (figs. 37-38).[85] Desde ese momento, este encuentro se ve reflejado en un cambio en los temas de su pintura

84 Texto de *Milieu A2* en: LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 19-24.

85 Sobre las experiencias de sus viajes ver: LE CORBUSIER, *Une Maison un Palais*, 1928, cit. LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme,*1930, cit. Ver también sus carnets de viaje.

y en sus reflexiones sobre la idea de lo que verdaderamente es la geografía, el territorio y la naturaleza en general. Así mismo identifica, la directa incidencia de estos elementos en la vida y las actividades del hombre y en la afectación de su forma de habitar la tierra. Esta es una época de observación, en la que poco a poco lleva a consolidar sus experiencias de vida en la reflexión y formulación de leyes universales con las cuales cuantificar las constantes de la naturaleza para trabajar con ellas.

En la primera parte de su libro *Une Maison un Palais* publicado en 1928, plantea importantes reflexiones sobre el significado del espectáculo de la naturaleza y la relación de concordancia con el trabajo del hombre. Como dice el propio Le Corbusier, la naturaleza se manifiesta, se hace explícita y está en el hombre comprenderla para precisar sus funciones en pos de conjugar las actividades, el trabajo con lo que la naturaleza brinda:

> Alors en des moments heureux de la route, des synthèses éblouissantes apparaissent, salissant nos cœurs et nos esprits. Dans un concert émouvant, le fait nature explicite et le fait homme précis en fonction explicites chantent tous ensemble la même loi. Conjuguant dans son travail les puissances et les résistances de la nature, l'homme a mis sa propre création en parfait harmonie avec elle.
> La perception d'une telle harmonie fait les heures ineffables de la vie.
> Est-il plus grande richesse que de telles joies? [86]

Las reflexiones sobre la idea que compete a la imagen de este recuadro del Poema, están más relacionadas con los textos de Le Corbusier, que con una imagen iconográfica específica y representativa. Sin embrago, en algunos de los dibujos que acompañan sus reflexiones en libros como *Précisions* (1930)[87], *La Ville Radieuse* (1935)[88] o *Aircraft* (1935)[89], es posible reconocer la intención gráfica y conceptual que elige para este segundo recuadro del iconostasio del Poema y algunos de los elementos que componen la imagen iconográfica.

Construcción del concepto

1930, Précisions.

Entre 1928 y 1929, Le Corbusier presencia el impacto directo con relación al significado de la geografía y los espectáculos de la naturaleza implícitos en ella, durante sus viajes por Sur América. La vista a vuelo de pájaro desde el avión, le permite comprender la magnificencia de la totalidad del territorio y la relación de los elementos que brinda la naturaleza con los trazados de las ciudades y las poblaciones distribuidas sobre él.

> Du haut de l'avion Latécoère, de 1.200 mètres d'altitude, j'ai vu des villes de colonisation, des villages rectilignes ou des fermes tracées en damier, et encore des postes avancés. (…) La plaine tout autour.[90]

En este viaje experimenta el mar, las playas, el cielo, el horizonte, los ríos, la llanura, el atardecer como dice en sus propias palabras:

> De l'avion j'ai vu des spectacles qu'on pourrait appeler cosmiques. Quelle invitation à la méditation, quel rappel des vérités fondamentales de notre terre! [91]

En la primera parte del libro, titulada *« Avertissement »*, lo presenta como una recopilación de diez conferencias sobre arquitectura y urbanismo pronunciadas en 1929, en Buenos Aires y junto con ellas, un texto adicional al inicio, al que titula *« Prologue Américain »*. Este texto lo escribe el 10 de diciembre de 1929, durante el viaje, a bordo del Lutéita, mar adentro de Bahía.[92] En el *« Avertissement»* precisa que este Prólogo no tiene nada que ver con la arquitectura americana, sin embargo que expresa el estado de ánimo que experimenta un arquitecto en América.[93] El estado de ánimo es el punto crucial de inflexión entre el impacto de lo nuevo, en torno al encuentro con la magnificencia y la realidad de la naturaleza, y la afectación directa que esta experiencia poética puede producir como lección, en torno a las reflexiones sobre la ciudad, la arquitectura y las actividades humanas.

En el *« Prologue Américain »* presenta varios temas que van, desde el encuentro con el territorio, el paisaje a partir de la visión a vuelo de pájaro desde el avión, hasta el análisis de la cultura y la identificación de los patrones, en las formas de vida y el comportamiento humano. A esto se unen consideraciones sobre la casa, el trabajo y la relación de las ciudades con su entorno, en cada uno de los lugares visitados. El Prólogo lo culmina con reflexiones propias sobre los temas presentados y otros adicionales, como abreboca para presentar las

86 LE CORBUSIER, *Une Maison un Palais*,1928, op. cit., pp. 26-27.

87 LE CORBUSIER, *Aircraft*, 1935, cit.

88 LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, cit.

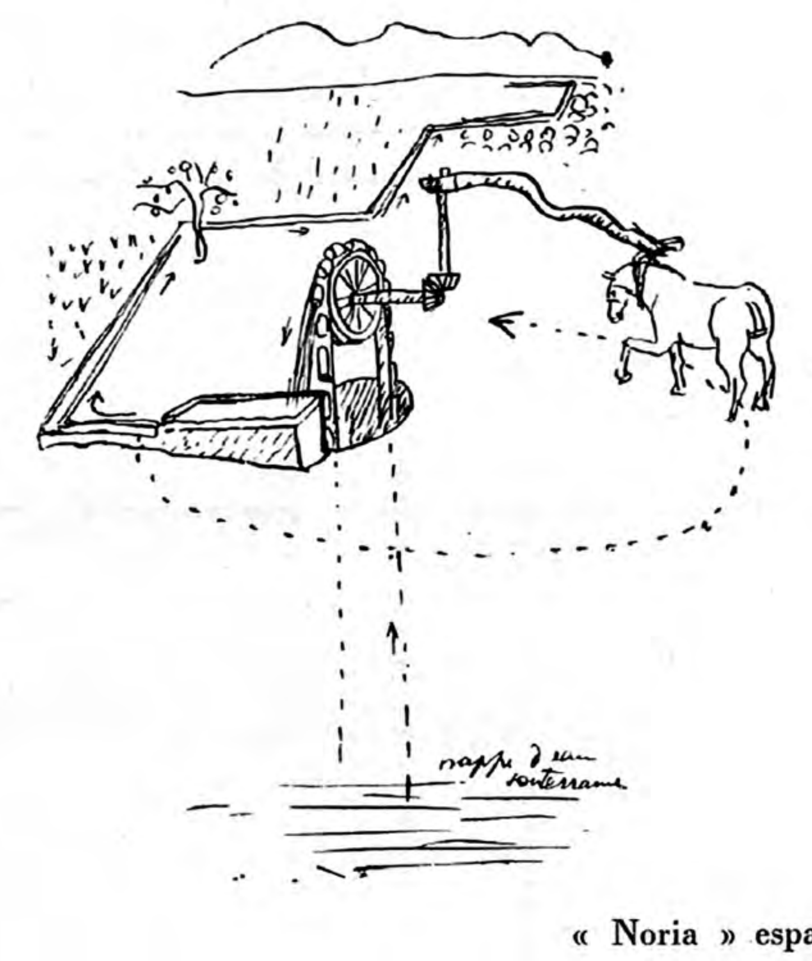
89 LE CORBUSIER, *Aircraft*, 1935, cit.

90 LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930, op. cit., p. 3.

91 Ibid., 4.

92 Ibid., p.1.

93 Ibídem.



39.

 39. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 6. (Noria española)

diez conferencias puntuales.

Con relación a lo que compete con la imagen de la segunda casilla del iconostasio del Poema, no hay un dibujo específico como referencia directa, para iniciar la construcción de la genealogía de la imagen como tal, en el libro de *Précisions* (1930); sin embargo, Le Corbusier realiza una descripción poética y detallada, con respecto a los temas del *agua* presentes en la imagen del Poema. En estas descripciones presenta las primeras reflexiones sobre la importancia de la identificación y consolidación de la *ley de los ciclos del agua,* y su directa implicación en torno a la vida del hombre, a la construcción de las ciudades y como fuente fundamental de trabajo y alimentación.

Le Corbusier relata algunas de las muchas cosas que es posible comprender desde el avión, sobre los temas que se generan sobre la superficie terrestre. Uno de ellos está relacionado con los estados del agua, sus incesantes transformaciones, sus diferentes formas de manifestarse y cómo estos procesos afectan el paisaje, los estados de ánimo y las actividades:

> La terre est semblable à un œuf poché, elle est une masse liquide sphérique d'une enveloppe ridée. La Cordillère des Andes ou l'Himalaya ne sont autres que des rides ; certains plis de rides se sont cassés, et voilà la raison de ces profils de roches audacieuses qui nous donnent la notion du sublime ! Comme l'œuf poché, la Terre est saturée d'eau ne surface, elle est en constante fonction d'évaporation et de condensation. Voyez, de l'avion, se former sur les plaines d'Uruguay les nuages qui attristeront les logis, ou qui feront la récolte abondante ou qui pourriront la vigne ; ou cette rencontre de nues qui donne l'éclair et le tonnerre, craints comme des dieux. A cette heure de pointe extrême, juste avant le lever du soleil, le froid le plus fort : c'est le temps le plus long depuis que le soleil s'est couché ; le dormeur tire sur lui sa couverture de laine, et le vagabond de belle étoile se ramasse comme un fœtus. La vapeur d'eau en suspension dans l'espace se précipite et soudain toute la terre est couverte d'eau : la rosée. Et à ce moment éclate, comme un coup de canon, le soleil, au bord même de l'horizon. Regardez comme il chemin vite ; c'est vertigineux ; on a l'impression qu'on mesure sur la ligne de l'horizon, est son unique régime ; mais, envisageant la voûte du ciel, nous pensons : « Il y en a pour toute une journée ». Remarquer cette vitesse extrême du soleil, c'est noter la rapidité, la fugacité de notre vie et l'irréparable du temps perdu. Que cela est sévère : l'irréparable du temps perdu ![94]

El espectáculo varía entre el cielo y la tierra. La línea de horizonte define los constantes cambios. Es la línea divisoria entre los procesos cíclicos que

94 Ibid., pp. 5-6.

se generan dentro de los movimientos horizontales y verticales, en torno a los ritmos de las transformaciones. La lluvia llega y pasa, y el paisaje se transforma entre un evento y otro; el movimiento continúa y el ciclo vuelve a comenzar.

> Le ciel était uni, orange à l'horizon est, et plein de lumière bleue partout, sans une tache, et l'avion est en pleine joie. Or, voici dix heures : azur partout, dessus et dessous, sauf en face. Nous sommes dans une barre de nuages, une barre massive en face de nous, *tout le tour*. Cette barre de nuages n'est pas massive ; voyez plutôt le spectacle merveilleux : la plaine d'Uruguay est une immense peau de panthère, verte et jaune de ses herbages en lumière, tachetée d'un nombre infini de ronds d'ombre qui sont comme noirs. Combien l'ombre d'un nuage est opaque et épaisse sur la terre et dans les villes ! Ces ronds innombrables sont tous de même grandeur.[95]

Una vez se observa el espectáculo, viene el proceso de identificación de las constantes y de las invariantes, para llegar a la formulación de una *ley*.

> La rosée est repartie en l'air pour une nouvelle métamorphose et une magie l'a ressaisie, militarisée, mise en escouades. Cette adhésion à l'ordre est saisissante. Voice donc une expression claire de la totale répartition (rosée) puis d'un premier état de groupement : égalité, concentration autour d'un centre, institution de divers centres, première forme d'une administration constituée de cellules administratives. Les événements n'en restent pas là ; voici les gras phénomènes incontrôlables : le soleil ronge, troue, brasse l'atmosphère ; la densité joue ; les masses d'air, inégalement denses, glissent l'une sur l'autre. Voici même des glissades vertigineuses. L'administration paisible des milliers de petits nuages a été subjuguée par quelque puissance irrésistible ; voici des rassemblements, des adhésions, des annexions, des coalitions. Voici dans l'après-midi, les masses colossales des nuées en mobilisation, en armée de combat. Et voici l'orage, la rencontre, le heurt, le vacarme, le feu de l'éclair.
>
> Événements qui aiguisent la curiosité d'un urbaniste en tournée de conférences ![96]

Esta última frase es la que define el sentido de la descripción; en ella consolida la relación entre naturaleza y urbanismo. Esta relación es la que abre camino a las reflexiones que precisa unos años más tarde en su libro *La Ville Radieuse* (1935) en torno a este tema.

95 Ibid., p. 6.

96 Ibídem.

1935, La Ville Radieuse

En *La Ville Radieuse* (1935) presenta varias reflexiones sobre los ciclos del agua y cada una de ellas es acompañada por una imagen. Estas reflexiones definen el interés por el estudio de los ciclos del agua y cómo estas constantes, han sido a lo largo de la historia, elementos fundamentales de supervivencia y por ende, a la hora de pensar las ciudades y la arquitectura. En su libro de *Précisions* (1930), Le Corbusier observa, experimenta, reconoce y describe; en *La Ville Radieuse* (1935) es donde ya formula: es la mirada más propia del científico.

La primera reflexión sobre el sentido del agua, aparece en la página 6 del libro, en el capítulo titulado *« Je suis attiré… ».* Le Corbusier inicia el texto con el dibujo de una noria española (fig. 39), la cual es identificada como un método milenario de irrigación.[97]

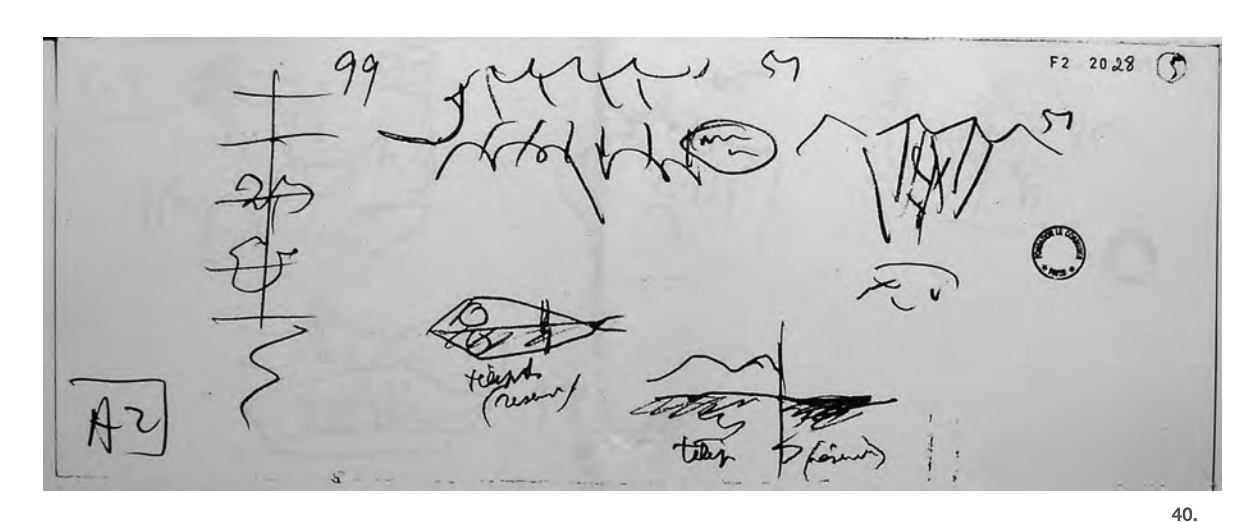
A través del dibujo de esta noria, presenta un mecanismo ideado por el hombre para trabajar con el agua. En este dibujo demuestra cómo, a través de este elemento y con la ayuda del movimiento, en este caso realizado por un caballo, el hombre tiene la capacidad de conseguir agua, sustrayéndola del suelo, para luego irrigarla y conducirla hacia los campos para el riego.

En el dibujo plantea dos movimientos, en dos direcciones opuestas: el primer movimiento es vertical, y está representado en la sustracción; el otro es horizontal y está representado por la irrigación. Como dice Le Corbusier, es un método milenario, construido y creado a partir de la estudiosa comprensión de las leyes de la naturaleza. Comprender de dónde proviene el agua y como conducirla, lleva al hombre a generar mecanismos creados por su propia inventiva para trabajar con la naturaleza. En la imagen, los canales de irrigación están representados en líneas rectas, a diferencia del movimiento ondulante natural de los ríos. En este proceso contrapone la línea recta como construcción de la razón humana, versus los recorridos ondulantes propios de la naturaleza. Con esta imagen en el inicio de este libro, manifiesta que el hombre ha de trabajar con la naturaleza, pero no para copiarla; ha de entenderla para crear herramientas útiles para su supervivencia.

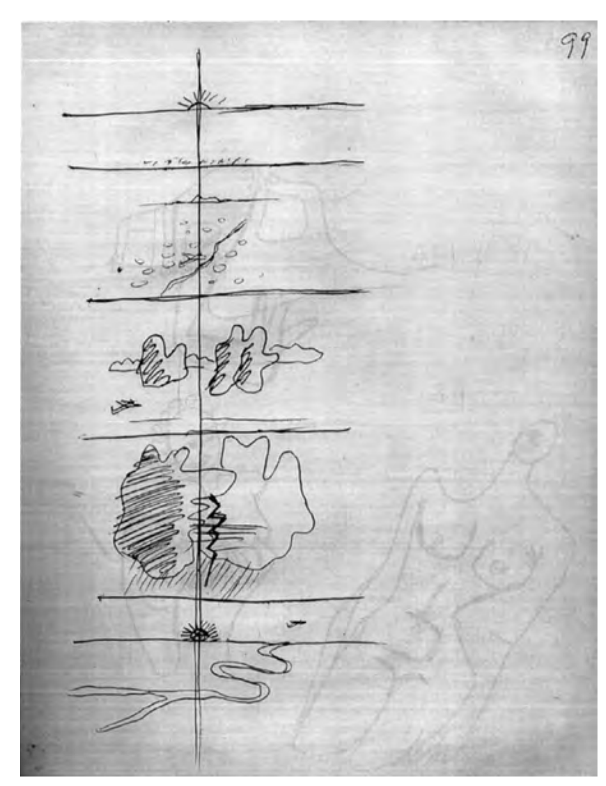
En el texto contiguo a la imagen escribe:

> La ville? Mais c'est déjà du sous-produit. Le produit en sort, oui, mais exceptionnel et fini ; c'est la qualité intense, le cristal. Fruit de la culture. Que de dé-

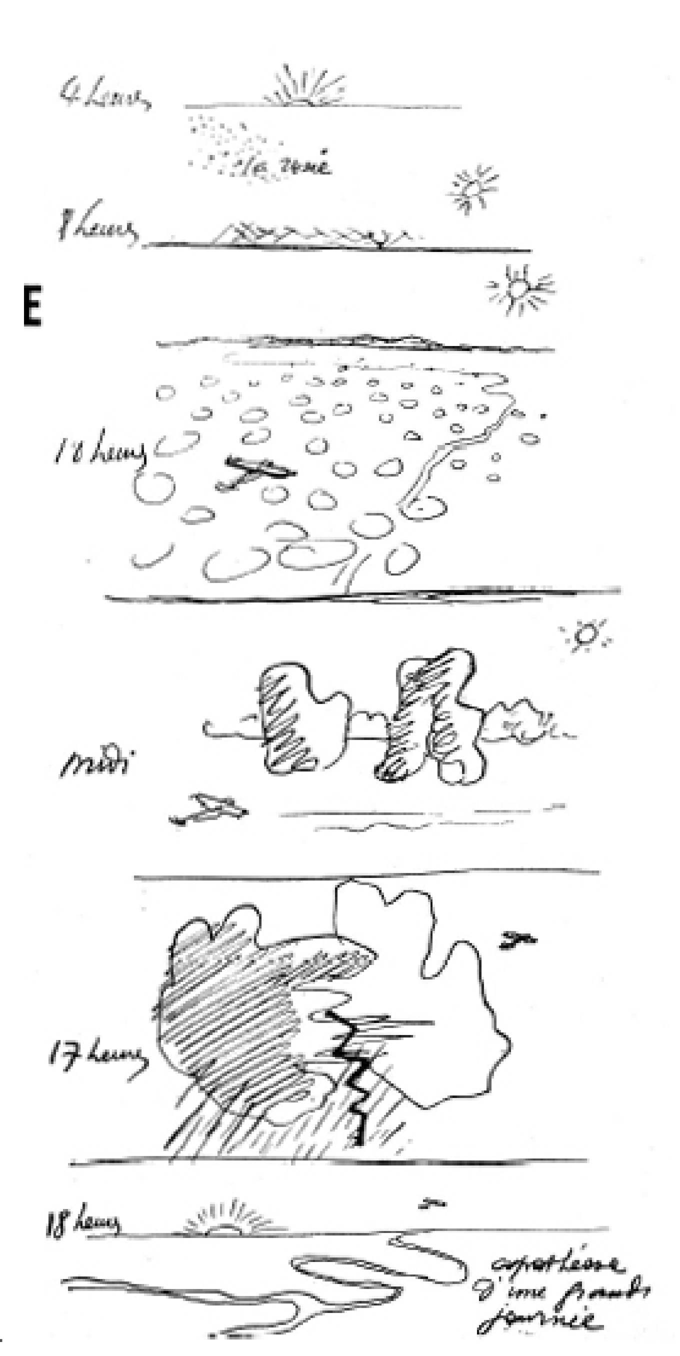
97 LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, op. cit., p. 6.



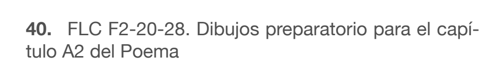
40.



41.



42.



40. FLC F2-20-28. Dibujos preparatorio para el capítulo A2 del Poema

41. 1951-52 Carnet *Nivola I*, p. 99 (FLC W1-8-99).

42. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 77.

chets, que de scories ! Que de gênes, de malheurs, de niaiseries ; que de gestes puérils, négateurs, destructeurs, d'ailleurs inconscients ! Qu'apprendrions-nous dans un salon ? Les cotes du jour ? Et les potins ? Et qu'y ferions-nous ? Des échanges stériles d'incertitudes.

Je vais là où des choses s'organisent dans le débat total homme-nature, dans la lutte pour la vie et dans la jouissance des fruits du travail sous le dôme du ciel, la loi des saisons, le chant de la mer.

Je vais où l'outillage se constitue : le premier outillage, celui qui sert à des fins concentrées, définies, qui sont le programme même de la subsistance dans le cadre de la journée solaire, des saisons, des années et des âges de la vie.

Le phénomène d'invention, la loi de la matière, le ricochet du progrès quotidien, la croissance rationnelle, proportionnée, tout s'y déroule dans une harmonie à peine troublée par des réglementations, des législations dont l'intervention n'est que distante et non paralysante.[98]

El segundo ejemplo se encuentra en el capítulo cuarto, *« Lois »*, de la *3e Partie* del libro titulada *« Les Temps Nouveaux »*. Como se mencionó anteriormente, este cuarto capítulo está dividido en once puntos concernientes a las leyes de la naturaleza y las leyes de los hombres. En el análisis de la casilla anterior del Poema, se hizo referencia a las tres primeras leyes: *« Horloge de la Terre »*, referente al movimiento de la tierra con relación al sol y sus implicaciones en términos del tiempo. *« Le Male et la Femelle »*, en la que define la relación entre sol y agua, queda simplemente mencionada, ya que es en la que presenta la reflexión concerniente al concepto y la imagen de esta segunda casilla del Poema; y la tercera, *« Dictateur du soleil »*, una vez más como reflexión sobre el papel del sol como gran dictador.

Luego presenta la cuarta ley: *« Les caractères »*. Esta ley tiene que ver con la tercera casilla de Le Poème la cual será analizada en el siguiente capítulo. Pero en la quinta ley, la cual divide en cuatro subtemas, *« 1. Enchainement Harmonieux », « 2. L'Accident », « 3. La Loi du Méandre », « 4. "L'Harmonie enchaine a nouveau »*, retoma una vez más el tema del agua y define tanto la *ley del agua,* como la *ley del meandro*.

Construcción de la idea que define la ley

En torno al tema del agua, en la segunda ley, *« Le Male et la Femelle »*, Le Corbusier presenta un dibujo en la página 77 (fig. 42), en el cual define la relación entre el sol, el agua y la tierra. Esta imagen, que ya ha sido mostrada en el capítulo anterior (A1), ha sido mencionada desde el punto de vista del movimiento del sol; pero ahora, será analizada desde las diferentes manifestaciones del agua.

En el dibujo define seis niveles; cada uno está relacionado con una hora sobre el transcurso del día. Este va desde el amanecer con la salida del sol, hasta el atardecer, con la puesta del sol (4h, 8h, 10h, medio día, 17h 18h). En el texto que acompaña la imagen, narra el acontecimiento, el espectáculo que brinda la naturaleza en cada instante, como si estuviese retomando lo narrado en el *« Prologue Américain »* de su libro *Précisions* (1930) acerca de su sobrevuelo por Sur América.[99]

Tanto en el texto, como en la imagen, presenta cómo durante el transcurso del día se verifica el continuo movimiento de la naturaleza y sus constantes cambios. La idea la construye a partir de la combinación entre el ciclo del sol y el continuo movimiento, imparable e intangible de los ciclos del agua. Estos ciclos, en combinación con el movimiento del sol, constituyen los dos elementos vitales de la naturaleza; opuestos, pero en equilibrio; necesarios el uno para el otro en torno a la generación de vida. El proceso lo presenta con estas palabras:

Le soleil et l'eau.
L'actif et le passif.
Harmonie, rivalité, conflit, traité d'alliance, fécondation.

Voici une journée de 24 heures bien remplie, variée, admirable et bienfaisante.

La nuit: tout dort. L'eau, infiniment répartie, opère son geste charitable: tout est désaltéré.[100]

Después de esta introducción inicia la narración paso a paso a partir de las horas del día presentadas en las seis franjas de la imagen:

Primer nivel: Inicia la narración a las 4 horas (en el amanecer). La imagen la compone una línea de horizonte, un sol naciente sobre ella y una serie de puntos esparcidos bajo el horizonte, a los que denomina *« le rosie »*: primera manifestación del agua.

4 heures: Le soleil apparaît ou bord de la plaine; la rosée est sur les herbes, au creux de chaque feuille. Le soleil étant parti hier soir, la fraîcheur a fait gouttes

98 Ibídem.

99 LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930, op. cit., pp. 1-22.

100 LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, op. cit., p. 77.

sur terre, ce qui n'était que vapeur dans l'air. [101]

Segundo nivel: A las 8 horas (inicio de la mañana). La imagen la compone una vez más una línea de horizonte; sobre ella dibuja la silueta de unas montañas a lo lejos y un sol de mañana recargado sobre la derecha. Bajo el horizonte, el agua quieta y tranquila es la referencia al agua dulce de un lago: segunda manifestación del agua. En el texto se refiere a la relación entre el rocío, la tierra, el agua y el sol.

8 heures: la rosée a quitté la terre, le soleil, debout, appelle l'eau.[102]

Tercer nivel: A las 10 horas (media mañana). Este nivel muestra una planicie sobrevolada por un avión. La imagen es vista desde lo alto. Una serie de círculos se vislumbran entre el espacio del avión y la tierra. En el texto hace referencia a las nubes que se observan desde lo alto y a la sombra que generan sobre la tierra. A nivel del suelo, un río atraviesa la imagen y se pierde en el horizonte. Sobre la línea de horizonte es posible observar una vez más, la imagen de unas montañas a lo lejos y sobre ellas, un sol en posición de media mañana en el costado derecho. Esta es la tercera manifestación del agua: por un lado, se encuentran las nubes, entendidas como masas condensadas sueltas en el espacio del cielo y el curso del río visto desde las alturas.

10 heures: l'eau dispersée, en ascension, est chassée loin du sol par les dards lumineux du soleil qui, frappant la terre, se transforment en puissance calorique : une force est née qui, appuyée sur les plaines, lève sur ses épaules la nappe humide. La nappe humide soulevée se craquèle, se divise, se répartit en groupes régulières ; les groupes se forment, se serrent sur eux-mêmes : voici les petits nuages sur la plaine. L'avion, de si haut, découvre leur tactique : ils se sont équipés, formés, mobilisés, ils surgissent partout. Ce sont les soldats de l'eau.[103]

Cuarto nivel: Al medio día. Esta imagen es vista una vez más, desde lo alto. Sobre el costado izquierdo retoma el avión sobrevolando. Diagonal al avión, sobre la esquina superior derecha, presenta otra vez el sol. Entre el recorrido del avión y el sol, aparecen una serie de masas, unas verticales y a lo lejos, otras horizontales. Las masas verticales están divididas en dos, a través de un espacio vacío en el centro, al cual se dirige el avión. Cada masa es resaltada con un sombreado opuesto a la posición del sol. Esta imagen hace referencia a grandes nubes cargadas en el cielo, la cuales parecen estar listas para desatar una torrencial tormenta, en el momento en que se encuentre la una con la otra. Esta puede ser la cuarta manifestación del agua, tanto por la imagen como por la narración en el texto que la acompaña:

101 Ibídem.

102 Ibídem.

103 Ibídem.

Midi : l'heure du soleil glorieux. Ses flèches frappent droit au sol ; elles allument des fournaises. Les incendies ne sont pas tous les mêmes : ici des forêts, là des roches, ailleurs des sables, ici des plaines, là des monts ; il y a de gros incendies et de moins gros. Le titan de chaleur s'est redressé tout, les pieds sur le sol chaud : il gesticule, marche, brasse de ses bras. Les soldats de l'eau, se rallient ; dessinent, des batailles sont imminentes. L'électricité est dans l'air.

Les armées de l'eau s'affrontent : des masses colossales verticales, debout, occupent l'espace du ciel. [104]

Quinto nivel: A las 17 horas (media tarde). La imagen representa la tormenta eléctrica y un aguacero torrencial. Dos nubes grandes chocan entre sí. En el centro, se crea la imagen de un rayo como resultado del choque de nubes que genera una tormenta eléctrica. Bajo las nubes, una lluvia torrencial cae sobre la línea de horizonte. Al final aparece el avión una vez más; ahora vuela más allá de la tormenta, la pasa y la deja atrás. Por esta razón, lo dibuja en la esquina superior derecha, opuesta y en diagonal a las dos imágenes anteriores. En este nivel presenta la quinta manifestación: es la tormenta eléctrica como resultado energético del choque entre dos nubes cargadas y como consecuencia, resulta la lluvia torrencial. Esta representa la dirección vertical descendente, de los ciclos del agua. Condensación (movimiento vertical), choque entre dos direcciones (movimiento horizontal), como resultado, la caída vertical de la lluvia y el rayo (en términos de luz) o trueno (en términos de sonido).

17 Heures : l'éclaire jaillit, suivi d'immenses tonnerres. Tout est terreur, trombes d'eau ; L'obscurité entour ce déchaînement. Les bêtes ont peur.[105]

Sexto nivel: A las 18 horas (atardecer – el sol en poniente). Este es el último nivel de la imagen. La tranquilidad vuelve a reinar; el sol ya está en poniente a punto de ocultarse tras el horizonte. La visual se ha aclarado y una vez más, el curso de un río se pierde en el horizonte. El avión se aleja cada vez más. El espectáculo diurno de la naturaleza, la danza entre el ciclo del sol y las manifestaciones de los ciclos del agua, termina. Inicia la noche luego de otro acontecer.

18 Heures : la terre est désaltérée. Le ciel est limpide. Le soleil dont la forme se dessine approche de l'horizon. La distance se mesure, la vitesse de sa course

104 Ibídem.

105 Ibídem.

ers salissante. Le ciel est vert sur bord, rouge à l'autre, pur partout. Les oiseaux chantent.

C'est l'apothéose d'une grande journée.
Symphonies pastorales.
O nature ![106]

Lo uno afecta lo otro; sol y agua trabajan en concordancia y el uno evidencia al otro. Son los dos principios esenciales de vida y aunque opuestos, se equilibran. La ley bajo la cual presenta este proceso es definida como *« Le Male et le Femelle »*: lo masculino y lo femenino. El sol representa lo *masculino* y el agua lo *femenino*; un equilibro de opuestos que se necesitan para generar vida.[107] Por esta razón, Le Corbusier concluye la presentación de esta segunda ley con las siguientes palabras:

Deux éléments ont joué ensemble le jeu magnifique : le mâle, la femelle. Soleil et eau.

Deux éléments contradictoires qui, pour exister, ont besoin l'un de l'autre : l'un n'a de raison d'exister, pour opérer sa fonction terrestre –cette destinée limitée qui pour nous est totale que par l'autre.[108]

Una vez identificadas las diferentes manifestaciones y las constantes, Le Corbusier precisa la *ley de los ciclos del agua*, en la quinta ley de este capítulo de *« Lois »*. Esta quinta ley la divide en cuatro puntos: *1. « Enchainement Harmonieux », 2. « L'Accident », 3. « La Loi du Méandre », 4. « L'Harmonie enchaine a nouveau ».*

El primero, está relacionado directamente con la construcción del concepto de esta casilla del Poema, ya que define la *ley de los ciclos del agua*. Los otros tres puntos, están relacionados más con los temas que competen a la cuarta casilla del Poema (A4), la cual será analizada más adelante.

En *« Enchainement Harmonieux »,* Le Corbusier define *« la loi de l'eau»* (la ley del agua).[109] En el texto presenta una vez más, las diferentes manifestaciones del agua que van, desde aquellas que se desarrollan en lo alto de los cielos como las lluvias, las nubes y las tormentas, y aquellas otras que le pertenecen a la tierra, como el mar, los ríos, los estuarios, los lagos, etc. El ciclo inicia en el cielo cuando todo está suspendido. Las nubes inician su movimiento y transformación (movimientos horizontales consolidados por el viento); luego le sigue el movimiento descendente, a través de la lluvia en dirección vertical; el agua golpea suelo, la tierra, y una vez más, vuelve a su destino natural. Se precisan constantes, direcciones, recorridos, velocidad, quietud y regularidad. Le Corbusier sintetiza este proceso con estas palabras:

Voici la loi de l'eau.

Du ciel, où elle est en suspension, l'eau a frappé la terre de pluies douces ou de rafales. Elle a nourri qui elle devait nourrir. Et ce qu'il en reste s'en retourne à son destin qui est de nouer un cycle.

L'eau est fluide, fluide est mobile, il s'écoule selon la loi de la pente des eaux.

Voici qu'apparaît le ruisseau. Il rejoint un autre ruisseau, puis un autre. Leurs largeurs s'additionnent, c'est de l'arithmétique. Voice la rivière. La Rivière rencontre une autre rivière, leurs largeurs s'additionnent ; c'est de l'arithmétique. Voici le fleuve qui roule vers la mer, régulier et fort. Voici le delta ; le fleuve fort s'est subdivisé infiniment ; c'est encore d l'arithmétique. Il entre doucement dans la mer, c'est l'estuaire. Voici la mer.

La circulation de l'eau est phénomène régulier : addition.

Chaque moment du ruisseau, de la rivière, du fleuve, du delta est une fonction simple entre deux éléments combinés : largeur et vitesse. L'un joue en fonction de l'autre : leurs produit est constant.

Quelle belle et simple leçon dont on doit se souvenir lorsque, occupé d'urbanisme, il s'agira de donner un lit correct à ce fluide nouveau des temps modernes : l'automobile.

L'eau circule, elle descend à la mer, régulièrement. Voice toutefois un corollaire intéressant : un trou était sur la route de sa descente ; l'eau en fait un lac.

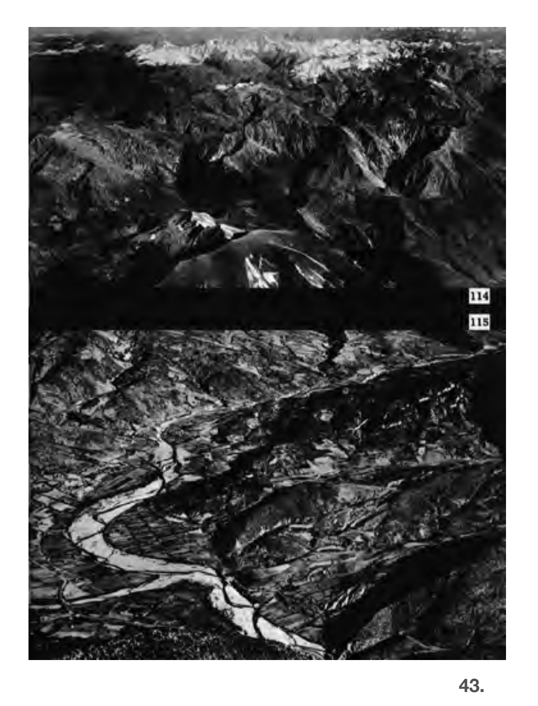
---

106 Ibid., pp.77-78.

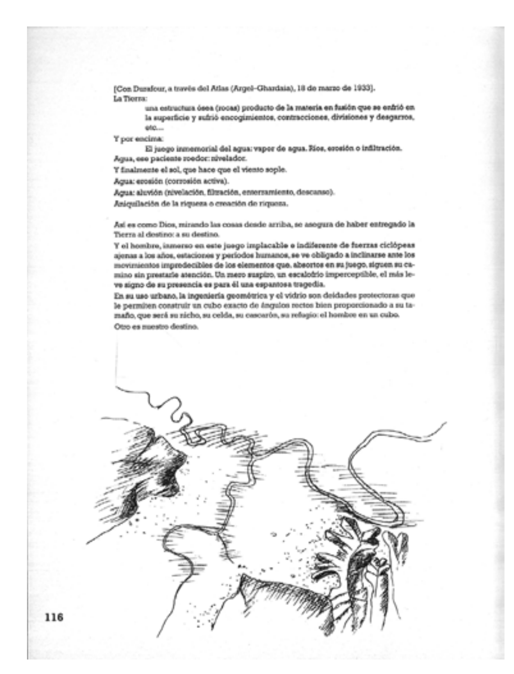
107 Juan Calatrava se refiere a este tema con las siguientes palabras: "El agua es el segundo gran tema de *milieu* y a ella, el elemento femenino ligado a la luna complementario de la masculinidad del sol, aparecen dedicados A2 Y A4. Pero el agua no es vista por Le Corbusier desde la tradición de "los cuatro elementos", sino más bien en cuanto que plantea tres grandes cuestiones que contribuyen a seguir delimitando el ámbito de la creación humana. La primera es el nivel, la creación de un línea horizontal que resulta de un equilibrio inestable de fluidos, lo mismo que el equilibrio humano es el resultado del nivel del líquido en el interior de ese oído que estaba en la base de la acústica plástica y que tantas veces dibuja, pinta o esculpe (y hasta construye, como en Ronchamp) Le Corbusier. En A2, el establecimiento del nivel aparece como el resultado del fluir de las aguas –de esas aguas que primero han hecho el recorrido vertical descendente en forma de esa lluvia que Le Corbusier esquematiza como dos pirámides invertidas- al mar, representando en un esquemático mapa de la red hidrográfica europea (con la desembocadura del Danubio en el mar Negro), y es este nivel el que hace posible el encuentro de lo horizontal y lo vertical y la aparición del ángulo recto, tal y como se presenta en el dibujo inferior de la página 24, en el que se ha querido ver un recuerdo del paisaje del lago Leman visible desde la casa que Le Corbusier construyó para sus padres. En la litografía de la p. 25 el nivel de las aguas, con la tierra emergente, ocupa el centro de la imagen, mientras que por encima entre la lluvia, las nubes y el rayo surgen cuerpos femeninos y por debajo se esquematiza un curso fluvial." Ver: CALATRAVA, Juan, "Le Corbusier y *Le Poème de l'angle droit:* un poema habitable, una casa poética", 2006, op. cit., pp. 29-31.

108 LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, op. cit., p. 78.

109 Ibid., p. 79.



43.



[Con Durafour, a través del *Atlas* (*Argel–Ghardaia*), 18 de marzo de 1933].
La Tierra:
una estructura ósea (rocas) producto de la materia en fusión que se enfrió en la superficie y sufrió encogimientos, contracciones, divisiones y desgarros, etc...
Y por encima:
El juego inmemorial del agua: vapor de agua. Ríos, erosión o infiltración.
Agua, ese paciente roedor: nivelador.
Y finalmente el sol, que hace que el viento sople.
Agua: erosión (corrosión activa).
Agua: aluvión (nivelación, filtración, enterramiento, descanso).
Aniquilación de la riqueza o creación de riqueza.

Así es como Dios, mirando las cosas desde arriba, se asegura de haber entregado la Tierra al destino: a su destino.
Y el hombre, inmerso en este juego implacable e indiferente de fuerzas ciclópeas ajenas a los años, estaciones y períodos humanos, se ve obligado a inclinarse ante los movimientos impredecibles de los elementos que, absortos en su juego, siguen su camino sin prestarle atención. Un mero suspiro, un escalofrío imperceptible, el más leve signo de su presencia es para él una espantosa tragedia.
En su uso urbano, la ingeniería geométrica y el vidrio son deidades protectoras que le permiten construir un cubo exacto de ángulos rectos bien proporcionado a su tamaño, que será su nicho, su celda, su cascarón, su refugio: el hombre en un cubo.
Otro es nuestro destino.

116

44.



45.



46.



121 Lector, observa esta imagen. Es el borde del mar en la costa de los continentes.

47.



48.

43. 1935, *Aircraft*, imagen 114-115
44. 1935, *Aircraft*, imagen 116
45. 1935, *Aircraft*, imagen 117
46. 1935, *Aircraft*, imagen 113
47. 1935, *Aircraft*, imagen 121
48. 1935, *Aircraft*, imagen 120

C’est un événement nouveau : un lac, un bassin, un lieu où l’eau est immobile.

Retenons cet événement pour le jour où il faudra déterminer la manière dont nos automobiles auront le droit de s’arrêter : le stationnement des autos ; le lac de stationnement des autos.[110]

Este tema lo concluye con la precisión y diferenciación de la *ley del meandro* y el movimiento cíclico de las manifestaciones naturales del agua. La identificación de estas dos variantes sobre las leyes de agua serán fundamentales por dos factores: en primer lugar, con relación a los ciclos de las actividades del hombre, tanto en términos de vida como de producción, los cuales están determinados por dictadura incontrolable de las leyes de naturaleza.

1935, Aircraft

En 1935, Le Corbusier publica un libro sobre aviación, titulado *Aircraft,* el cual es comisionado por la editorial británica, The Studio. Como dice en el Prefacio, la editorial tenía la intención de publicar un libro sobre aviación, que mostrara al “gran público, lo estimulante que podía resultar este campo para la sociedad contemporánea”, la cual cataloga en esos momentos como, dividida entre “el deseo de deshacer lo andado y el embarque en la conquista de una nueva civilización.”[111] La propuesta para hacer un libro como este proviene de dos preámbulos: el primero es la publicación del artículo *« Des yeux qui ne voient pas… »* en el no. 8 de *L’Esprit Nouveau*,[112] en el que presenta un novedoso análisis entre la máquina, en este caso sobre el paquebote y la arquitectura. Unos años más adelante, este artículo hace parte de la recopilación de textos elegidos para la publicación de su libro *Vers une architecture* (1923). En el libro, el capítulo mantiene el mismo título que el artículo,[113] sin embargo, el capítulo está dividido ahora, en tres temas: *« Les Paquebots », « Les Avions »* y *«Les Autos »*, por tanto, uno de ellos está dedicado al tema de los aviones, visto desde su óptica de arquitecto y la relación de esta máquina con la vida moderna y la arquitectura.[114] Como dice Le Corbusier en el Prefacio de *Aircraft* (1935): “La cuestión era entonces que *nuestros ojos* no veían… No veían la aurora de una renovada capacidad para la belleza plástica en un mundo lleno de confianza y fortaleza.”[115]

El segundo preámbulo, proviene de la experiencia directa: el reconocimiento, con vista a vuelo de pájaro, del territorio, la geografía y en general, de los espectáculos brindados por la naturaleza, a partir de los sobrevuelos realizados en su viaje por Sur América, narrado en *Précisions* (1930). Con relaciona a esta nueva mirada escribe en el Prefacio de *Aircraft* (1935):

Hoy, en cambio, se trata del ojo aeroplano, de la mentalidad que nos ha proporcionado la vista aérea; de ese ojo que ahora mira con alarma los lugares en los que habitamos, las ciudades donde nos ha tocado vivir.

Y el espectáculo es aterrador, sobrecogedor. El ojo aeroplano revela un panorama catastrófico.

Dado que todas las fibras de mi ser conectan inextricablemente con los cruciales asuntos humanos que la arquitectura regula y tras haber emprendido hace mucho tiempo, sin temor al odio ni a las emboscadas, una leal cruzada por la liberación material a través de la todopoderosa influencia de la arquitectura, cuando me dejo llevar por las alas de un aeroplano y recurro a la mirada a vista de pájaro, a la perspectiva aérea, lo hago como arquitecto y urbanista y, por tanto, como alguien que se ocupa fundamentalmente del bienestar de su especie.[116] Conmovido con razón por lo que vi, y siguiendo, además, el consejo de mi amigo el poeta Pierre Guéguen, a quien enseñé el borrador de este libro, he añadido mi propio título: “El avión acusa”.[117]

Concerniente al tema de esta segunda casilla del Poema, este libro sintetiza las ideas recogidas en su experiencia directa durante sus viajes en avión. En

110 Ibid., p. 80.

111 LE CORBUSIER, *Aircraft*, 1935 cit. Versión en castellano, 2003, op. cit., p. 5.

112 En este artículo, solo habla de los Paquebotes. Ver: LE CORBUSIER-SAUGNIER, « Des Yeux qui ne voient pas », dans L’*Esprit Nouveau*, no. 8, Paris 1921, pp. 845-855.

113 LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, 1923, op. cit., pp. 65-117.

114 “Acepté la tarea y, para que no cupiera ambigüedad alguna, encabecé las primeras páginas con este subtítulo: “Frontispicio para las imágenes de la épica del aire”. Dado que no soy ingeniero ni historiador de esta asombrosa aventura, sólo podía abordarla desde el éxtasis que me embarga cuando pienso en ella.

Este sentimiento extático se remonta a la época de la primera Exhibición Aérea que se celebró en París tras la Guerra, cuando me encontraba trabajando en *L’Esprit Nouveau*, una revista que pugnaba por arrancar el velo que aún ensombrece la nueva era de la civilización de la máquina y a la que pusimos este animoso encabezamiento; *“Una nueva época ha dado comienzo”*.

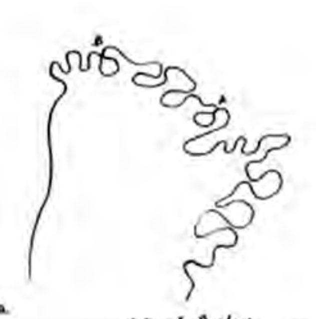
Durante la publicación de *L’Esprit Nouveau* utilicé con oportuna impaciencia la frase “¡ojos que no ven…!” y en tres artículos cité como prueba los barcos de vapor, los automóviles y los aviones.” LE CORBUSIER, *Aircraft*, 2003, op, cit., p. 5.

115 Ibídem.

116 “De este modo, el estimulante trabajo de los hombres en el aire no quedará empeñado por mi ignorancia técnica. Sólo busco coronar su prodigioso esfuerzo con una exhortación dirigida a los líderes de los países y ciudades, un llamamiento para que se hagan cargo de la miseria que, con su aquiescencia, se ha instalado en nuestras urbes.

Y también para incitarles a que –finalmente- den los pasos necesarios para alcanzar una cantidad factible –materialmente realizable- de felicidad: es decir, de “placeres esenciales”. Se trata del habitar de los tiempos modernos, un habitar en armonía con el estado de la conciencia moderna, al que nos han conducido cien años de sensacionales desarrollos.” Ibídem.

117 Ibídem.



El espectacular vuelo de un avión conlleva una enseñanza: una filosofía.

No se trata ya del **disfrute** de los sentidos.

Cuando el ojo se encuentra a unos cinco pies por encima de la tierra, las flores y los árboles tienen una dimensión relativa a las proporciones y actividades humanas.

¿Y en el aire, desde lo alto? Es una selva indiferente a nuestras ideas de mil años de edad, una fatalidad hecha de elementos y acontecimientos cósmicos.

Las austeras cabañas de los pastores árabes, encaramadas en el Atlas a formidable altura, terriblemente aisladas en un extraño juego, son revelación de la violencia natural. Los elementos son un terrorífico obstáculo.

Desde el avión: no hay placer… sólo una prolongada meditación, concentrada, afligida.

122

Siento que no soy apto para esta clase de placer inalcanzable.

Entiendo y reflexiono, pero no amo; siento que no me adapto al goce de estos espectáculos aéreos.

Todo se me escapa. Ya no poseo un instrumento que me permita captar la proporción, que haga la forma finita, entera, completa: mis pies en el suelo y mis ojos unos cinco pies por encima de la tierra.

El aeronauta no profesional (con la mente en blanco) se queda meditabundo: sólo halla refugio en sí y en sus obras. Pero, una vez que ha bajado a la tierra, sus metas y determinaciones adquieren nueva escala.

(Travesía sobre el Atlas y el desierto, 1933)

El mundo carece **de armonizadores** que hagan visible la belleza **humana** de los tiempos modernos.

Uno puede consolarse diciéndose que, a pesar de todo, una gran unidad llegará a imponerse de modo gradual.

Pero no debería malinterpretarse el valor del esfuerzo individual, que se debe apreciar como merece.

A veces, en el curso de los siglos, surge aquí o allá un hombre dotado con la capacidad de establecer la unidad de su tiempo.

¡Un hombre!

El rebaño necesita un pastor.

123



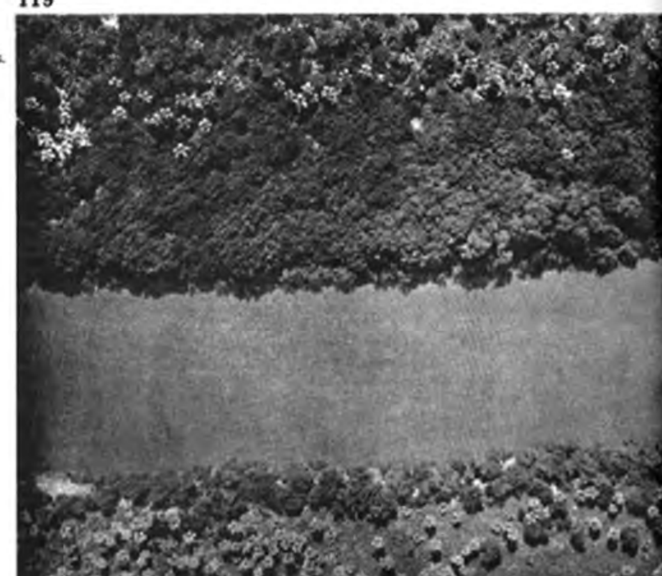
49.



118

119

El vasto bosque primigenio:
(arriba) en el Norte,
(a la derecha) en los Trópicos.



50.

49. 1935, *Aircraft*, imagen 122 y 123

50. 1935, *Aircraft*, imagen 118 y 119

el capítulo trece, al que titula *“La Contemplación de la Tierra desde lo alto conduce a la meditación”,*[118] presenta una mezcla de aerofotografías de distintos paisajes y dibujos de interpretaciones propias sobre algunos de los elementos del paisaje que abstrae desde su visión.

Las tres primeras imágenes, a las que numera 113, 114 y 115, son tres fotografías en blanco y negro: en la primera, la 113 (fig. 46), presenta un aeroplano Bréguet 27, volando a nivel de la cima de una montaña de los Alpes franceses. En la segunda, la 114 (fig. 43), la imagen del aeroplano desaparece y presenta una fotografía desde lo alto de los macizos de L’Oisans y Pelvoix, también en los Alpes franceses; en este caso, se ven las cimas de las montañas y al fondo algunas con rastros de nieve. La tercera, la 115 (fig. 43), es también un aerofotografía, ahora del valle del Durance en los Alpes franceses; en ella es posible observar el recorrido de un río y la relación del paisaje entre el río, su forma, su recorrido y las montañas que lo circundan.

La imagen 116 (fig. 44) es un dibujo a vuelo de pájaro de una interpretación de una serie de ríos que se bifurcan entre las montañas que los rodean. La imagen 117 (fig. 45) es otra aerofotografía, de una vista vertical del Lago de Ôo en los Pirineos franceses. Con relación a estas imágenes escribe, en el texto que las acompaña, sobre la relación entre tierra, agua, sol y viento:

> La Tierra:
> Una estructura ósea (rocas) producto de la materia en fusión que se enfrió en la superficie y sufrió encogimientos, contracciones, divisiones y desgarros, etc…
> Y por encima:
> El juego inmemorial del agua: vapor de agua. Ríos, erosión o infiltración.
> Agua, ese paciente roedor: nivelador.
> Y finalmente el sol, que hace que el viento sople.
> Agua: erosión (corrosión activa).
> Agua: aluvión (nivelación, filtración, enterramiento, descanso).
> Así es como Dios, mirando las cosas desde arriba, se asegura de haber entregado la Tierra al destino: a su destino.[119]

La pregunta es: ¿cuál es el papel del hombre en este juego?

> Y el hombre, inmerso en este juego implacable e indiferente de fuerzas ciclópeas ajenas a los años, estaciones y períodos humanos, se ve obligado a inclinarse ante los movimientos impredecibles de los elementos que, absortos en su juego, siguen su camino sin prestarle atención. Un mero suspiro, un escalofrío imperceptible, el más leve signo de su presencia es para él una espantosa tragedia.
> En su uso urbano, la ingeniería geométrica y el vidrio son deidades protectoras que le permiten construir un cubo exacto de ángulos rectos bien proporcionados a su tamaño, que será su nicho, su celda, su cascarón, su refugio: el hombre en un cubo.
> Otro es nuestro destino.[120]

En la imagen 118 (fig. 50) presenta una serie de montañas cubiertas de vegetación en Alaska. Sobre ellas dice que “debido a las fuertes lluvias, las tierras bajas cercanas a la costa muestran una vegetación tropical”, y en la imagen 119 (fig. 50), muestra la vegetación a las orillas de del río Gambia en medio del África oriental francesa. En estas imágenes presenta la relación de la exuberancia de la vegetación de los paisajes, con la presencia del agua, ya sea a través de lluvias torrenciales o en las orillas de los ríos.

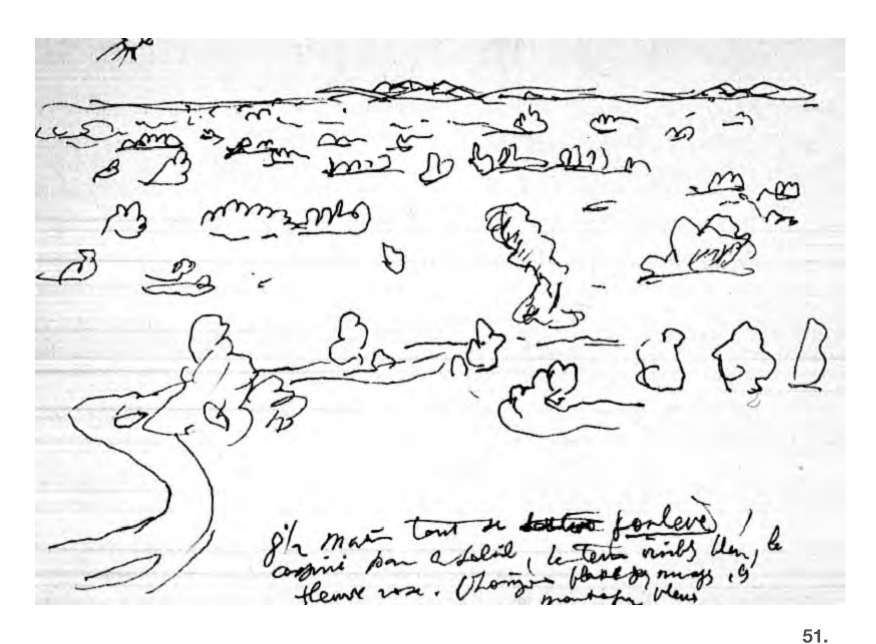
Con la imagen 120 (fig. 48), una fotografía aérea del Hollandsch Diep, el lago más largo de Europa, Le Corbusier describe una vez más los ciclos del agua:

> El agua vuelve al agua. Tras dispersarse en el aire en forma de vapor, los vientos la llevan de vuelta a la tierra, y los arroyos y los ríos la devuelven al mar. Un ciclo completo.[121]

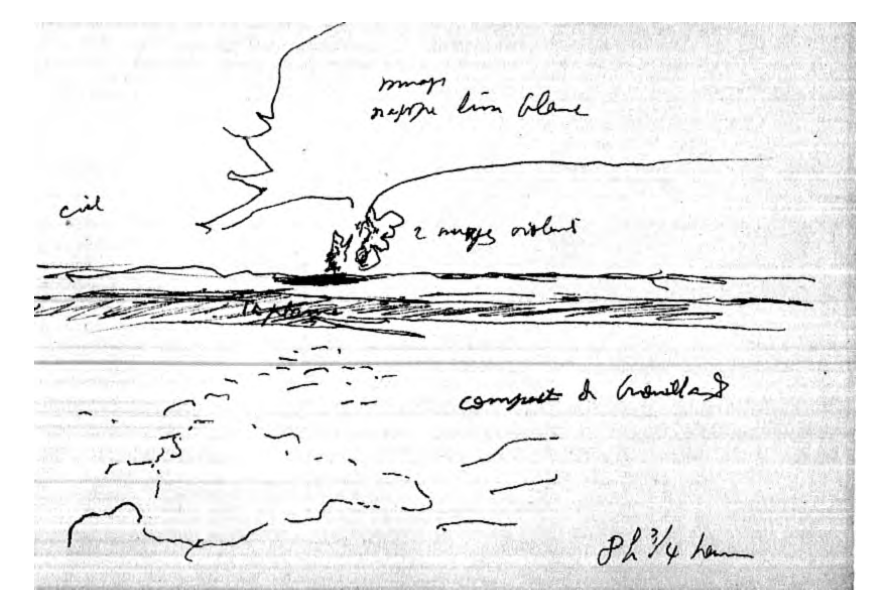
Y, con las imágenes 121,122 y123 (figs. 47 y 49) concluye el libro. La 121 (fig. 47) es una fotografía de una vista aérea de la costa atlántica del África, cerca del río Oro, sobre la cual escribe: “es el borde del mar en la costa de los continentes”. Las 122 y 123 (fig. 49) son dibujos realizados por él mismo, uno sobre los meandros de un curso de agua en el desierto de Boghari y el otro, de “un tipo de curso de agua” en el mismo lugar. Con estas imágenes y con estas palabras concluye:

> El espectacular vuelo de un avión conlleva una enseñanza: una filosofía.
> No se trata ya del disfrute de los sentidos.
> Cuando el ojo se encuentra a unos 5 pies por encima de la tierra, las flores y los árboles tienen una dimensión relativa a las proporciones y actividades humanas.
> ¿Y en el aire, desde lo alto? Es una selva indiferente a nuestras ideas de mil

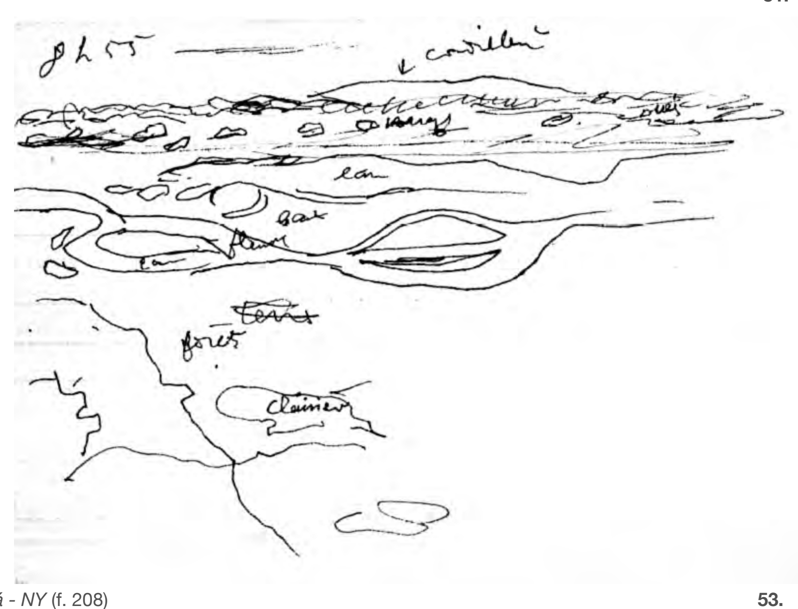
118 Ibid., pp. 113-123.
119 Ibid., p. 116.
120 IIbídem.
121 Ibid., p. 120.



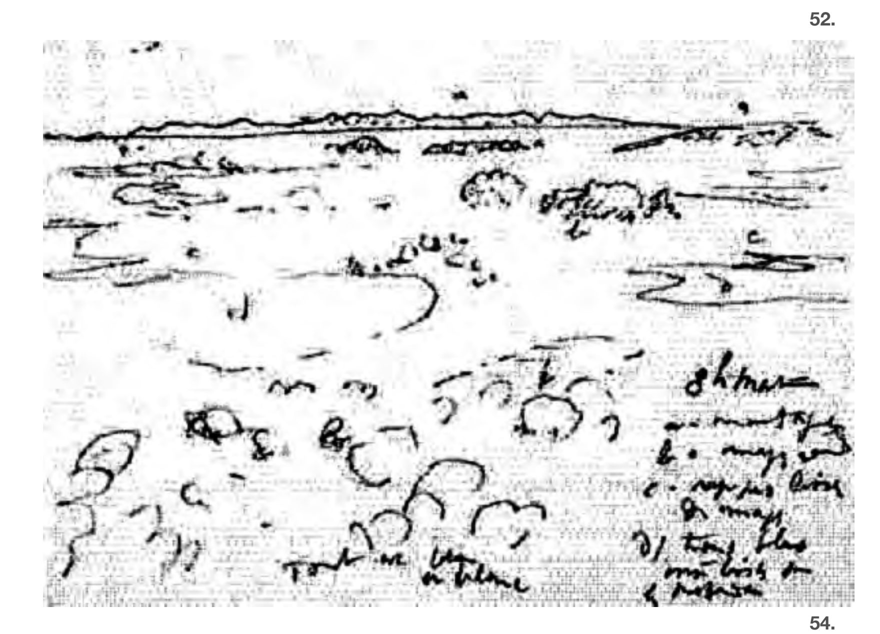
51.



52.



53.



54.

51. 1950, *Carnet D16 Bogotá - NY* (f. 208)
52. 1950, *Carnet D16 Bogotá - NY* (f. 209)
53. 1950, *Carnet D16 Bogotá - NY* (f. 210)
54. 1950, *Carnet D16 Bogotá - NY* (f. 216)

años de edad, una fatalidad hecha de elementos y acontecimientos cósmicos.

Las austeras cabañas de los pastores árabes, encaramadas en el Atlas a formidable altura, terriblemente aisladas en un extraño juego, son revelación de la violencia natural.

Los elementos son un terrorífico obstáculo.

Desde el avión: no hay placer… sólo una prolongada meditación, concentrada, afligida.

Siento que no soy apto para esta clase de placer inalcanzable.

Entiendo y reflexiono, pero no amo; siento que no me adapto al goce de estos espectáculos aéreos.

Todo se me escapa. Ya no poseo un instrumento que me permita captar la proporción, que haga la forma finita, entera, completa: mis pies en el suelo y mis ojos unos cinco pies por encima de la tierra.

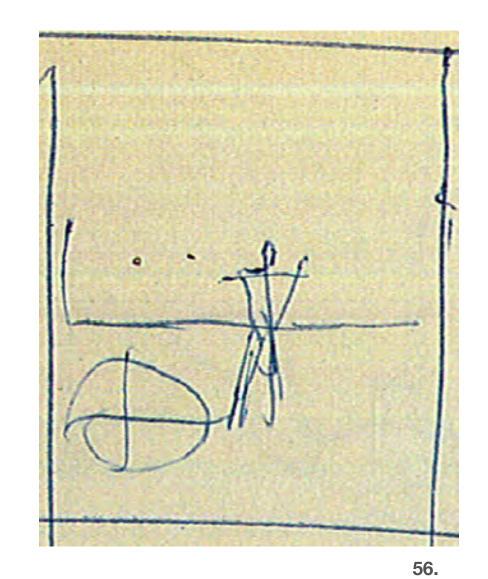
El aeronauta no profesional (con la mente en blanco) se queda meditabundo: solo halla refugio en sí y en sus obras. Pero, una vez que ha bajado a la tierra, sus metas y determinaciones adquieren nueva escala. [122]



55.

122 Ibid., pp. 122-123.

55. 1914, Carnet A1 Landeron, fig. 38



56.



57.



58.

56. Tercera imagen -primera fila, Carnet Nivola I, p.184, 1948 (FLC W1-8 184).

57. Tercera imagen -primera fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)

58. Maqueta definitiva para la litografía A3-Mileu de *Le Poème de l'angle droit,* p. 31

5.1.3 A3-Tercera imagen: La ley de la gravedad

5.1.3.1 Maqueta para la litografía definitiva, 1953 [123]

Sobre un fondo de tonos ocres, rojizos, se encuentra la figura de un hombre de pie sobre una línea sinuosa de horizonte, la cual divide la imagen en dos áreas. La parte superior, con un tono naranja claro, hace alusión a aquello intangible como la atmósfera, el aire o el cielo, opuesto a la materia y la masa de la tierra, representada como una franja de ocres más oscura, ubicada en la parte inferior de la imagen. Sobre el costado derecho de esta línea curvada de horizonte, un hombre desnudo, está inscrito entre dos triángulos piramidales rojos; uno en posición vertical con su base en la parte inferior, y el otro como espejo, abre su base hacia el "cielo", desde la punta del triángulo inferior; los dos triángulos aluden como a la estructura de un reloj de arena. El punto central de equilibrio, está ubicado al nivel de sus caderas. Una línea horizontal negra, trazada de lado a lado de la imagen, entrecruza la figura del hombre por el punto central de unión entre los triángulos, equilibrando la verticalidad de su postura a partir de sus caderas. Bajo sus pies, sobre el área inferior de la imagen de tonos naranjas oscuros, una serie de puntos negros hacen alusión a la base, a la tierra sobre la cual el hombre posa sus pies y yergue su cuerpo en posición vertical.

Bajo el hombre, se vislumbra otra línea negra horizontal, que cruza desde el borde derecho de la imagen hasta casi tocar el borde izquierdo. Esta línea divide horizontalmente el área inferior de la imagen en dos partes iguales: la de tonos más oscuros, es entendida como el área de la "tierra". Otra línea, en este caso vertical, entrecruza esta línea horizontal, en el área inferior izquierda de la imagen; las dos conforman una cruz de cuatro ángulos rectos, a partir del cruce de los dos ejes cartesianos los cuales están inscritos dentro de un círculo. Cada cuadrante del círculo está diferenciado con unas manchas de un color diferente. En el primer cuadrante utiliza el color amarillo, en el área superior; en el segundo cuadrante contrapone el color rojo, ubicado en la parte inferior del cuadrante, sobre el vértice del ángulo. En el tercer cuadrante, al hacer una lectura en la dirección de las manecillas del reloj, ubica el color violeta en la parte inferior del círculo; y en el cuarto cuadrante, contrapuesto al inferior izquierdo, presenta el color verde y lo ubica sobre el vértice, en el punto central de la cruz, contrapuesto al rojo del segundo cuadrante.

Los cuatro tonos que elige son dos colores primarios y dos complementarios; la ubicación de cada uno corresponde a su opuesto en el cuadrante contrario. Esto genera una tensión entre ellos y así mismo, un equilibrio entre opuestos. El amarillo superior del primer cuadrante, es complementario y opuesto en posición, al violeta del tercer cuadrante; y el rojo, del segundo cuadrante, ubicado el punto de cruce, es complementario y opuesto en posición al verde del cuarto cuadrante. Esto genera una composición de opuestos complementarios en tención, pero en equilibrio, tanto por su ubicación espacial, así como por la relación óptica.

La tensión entre la vertical y la horizontal se establece a partir de la relación del hombre con su entorno, con su medio, con la naturaleza, sus ciclos y el universo. Es de ésta forma cómo Le Corbusier percibe el *ángulo recto.*

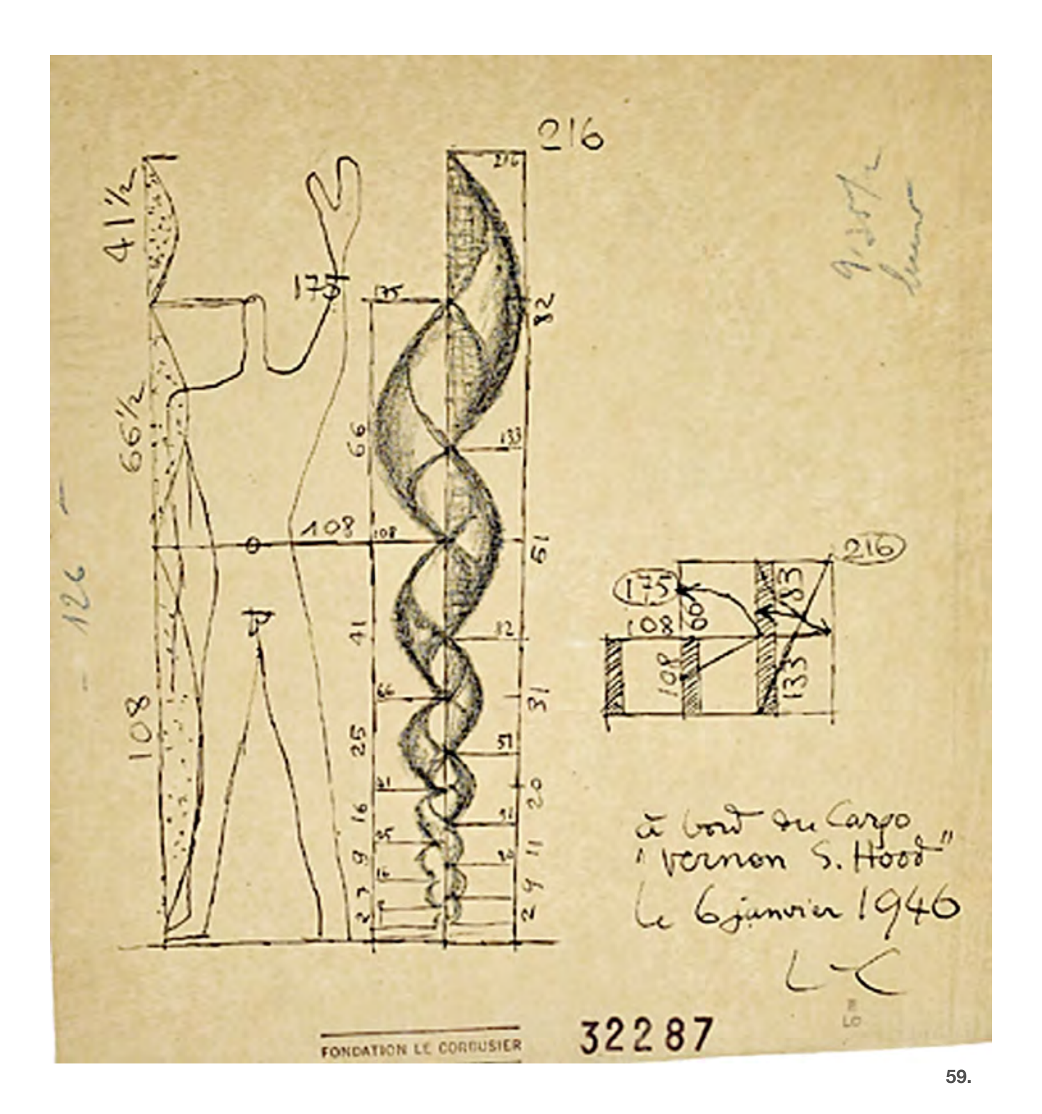
La vertical es el hombre, es el elemento de unión entre lo divino y lo terrestre.[124] El hombre tiene la capacidad de comprender y estudiar la naturaleza y sus ciclos. El hombre constituye la posición erguida y única. Es el encuentro entre hombre y tierra lo que conforma el ángulo recto: el hombre establece la presencia de la vertical, que evidencia la horizontal: la tierra. El hombre a través de su mirada percibe la línea de horizonte que se presenta ante sus ojos; es su referente de equilibrio. El hombre toma posesión del espacio sobre la horizontal como representación de la tierra.[125] Si se tiende sobre el suelo, su mirada percibe el cielo. La relación de su mirada al cielo constituye una vertical abstracta y consolidada por la tensión entre la tierra y el ser racional; entre el hombre y lo divino.

El hombre contempla y comprende lo que se encuentra sobre él y ante él; define un punto de relación vertical entre lo terrestre y lo intangible. El hombre actúa con la conciencia del que observa, abstrae, comprende, modifica y pro-

123 Maqueta definitiva para la litografía A3-Mileu del *Le Poème de l'angle droit,* p. 31. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de *"Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto"* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V.*, Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.

124 Sobre la idea de la línea vertical como prolongación del cuepo humano en la ilustración del libro la *Grammaire des arts* du dessin de Charles Blanc, presentada tambien por Josep Quetglas en su artículo "La línea Vertical" en el catálogo de la exposición sobre el Poema en el Círculo de Bellas Rtes de Madrid en el 2006. En este mismo texto también presenta otra imagen del libro de André Leroi-Gourhan, Le geste et la parole. I. Technique et langage, en el que demuestra el sentido de la evolución de la posición erguida del ser humano, como transformación de la horizontal a la vertical. Sobre el teva ver: QUETGLAS, Josep, "La línea vertical", en *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006, pp. 51-57

125 LE CORBUSIER, « L'espace indicible », 1946, op. cit., p. 9.



59.

duce, a través de su mirada. Este es el "pacto del hombre con la naturaleza". Un pacto de solidaridad, según palabras de Le Corbusier, expresado a través de la razón como acto de comprensión, y sus manos, como acto de expresión y creación.

Como dice en el texto de *Milieu A3* del Poema:

> L'univers de nos yeux repose
> sur le plateau bordé d'horizon
>   La face tournée vers le ciel
> considérons l'espace inconcevable
> jusqu'ici in-saisi.
> Reposer s'étendre dormir
> - mourir
> Le dos au sol …
> Mais je me suis mis debout !
> Puisque tu es droit
> te voilà propre aux actes.
> Droit sur le plateau terrestre
> des choses saisissables tu
> contractes avec la nature un
> pacte de solidarité : c'est l'angle droit
> Debout devant la mer verticale
> te voilà sur tes jambes.[126]

5.1.3.2 Genealogía de la imagen y el concepto

Con relación a la imagen hay dos elementos fundamentales que constituyen dos signos consolidados en la obra de Le Corbusier como herramientas de trabajo: el primero, es el *hombre de pie* (fig. 59) y el segundo, es la cruz inscrita dentro de un círculo; este elemento lo denominará entre sus signos, como « *la tour des quatre horizons* ».[127]

Dos textos presentan algunas de las primeras reflexiones respecto a la relación entre la posición vertical del hombre y la tierra. El primero, es el artículo

126 Texto de Milieu A3 en: LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 27-30.

127 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 153.

 59. FLC 32287

de *« L'Angle droit »* (1923), y el segundo, el texto de la conferencia del *Esprit Nouveau en Architecture* dictada por Le Corbusier en la Sorbona en París, el 12 de junio de 1924, publicada en *Almanach d'Architecture Moderne* (1925).[128]

1923, L'angle droit

En este artículo, Le Corbusier (Jeanneret) y Ozenfant definen al hombre como un *"animal ordenador"*. Argumentan que su conocimiento del mundo proviene de sus movimientos y de los movimientos relativos de su cuerpo y como tal, de las conclusiones que él mismo abstrae de su propia experiencia. En el apartado titulado *« l'orthogonal »*, identifican de la *ley de la gravedad*; como un principio esencial de la naturaleza, que rige tanto al hombre como a todos los objetos que crea.[129] Una vez el hombre identifica la dictadura de esta ley, viene el segundo paso que es el proceso de abstracción, en un lenguaje racional. A partir de esta ley, el hombre identifica dos ejes: la ley de la gravedad quela representa un eje vertical y la segunda, es una línea horizontal, como referente a la base: la superficie de la tierra.

> On ne peut pas ne pas constater que la loi de la pesanteur régit tous les objets de la terre, tant l'homme que les objets qu'il crée. L'instinct proteste contre l'instabilité, et même l'apparence de l'instabilité l'inquiète (Tour penchée de Pise). L'art ne peut faire opposition à ce besoin intérieur de notre nature. Plus que cela, l'art doit au contraire, et pour commencer, satisfaire à cet impératif naturel de notre sensibilité. Il est bien certain qu'il est des exemples d'ordre extérieur compliqué dont la loi échappe à nos sens ; mais l'art n'a pas connaître ce qui échappe aux sens.
>
> La caractéristique visible de la pesanteur satisfaite est la verticale ; le plan d'application de cette force est le sol que depuis toujours on s'est accoutumé à figurer par ce qu'on appelle l'horizontale.
>
> La verticale et l'horizontale sont parmi les manifestations sensibles des phénomènes de la nature, des vérifications constantes d'une de ses lois les plus directement apparentes. L'horizontale et la verticale déterminent deux angles droits ; parmi l'infinité des angles possibles, l'angle droit est l'angle type ; l'angle droit est un des symboles de la perfection. En fait, l'homme travaillé sur l'angle droit. [130]

El ángulo recto está implícito en esta ley. Es una constante propia de una relación que trasciende lo formal; es un problema de tensiones y equilibrio. El hombre abstrae esta relación y la lleva al lenguaje de la geometría. Esto le permite poner en orden el medio en el que vive y en el que crea.[131]

1924-25, L'Esprit Nouveau en Architecture

En 1924, como continuación y precisión de las ideas presentadas en el artículo de *« L'Angle droit »* (1923), Le Corbusier retoma en la conferencia de *L'Esprit Nouveau en Architecture*, la idea de la necesidad primaria del hombre de poner orden como forma de comprender el medio, y como referente de ubicación en el espacio, a partir de la identificación de las coordenadas. Estas coordenadas están definidas por tres ejes perpendiculares: dos que se entrecruzan horizontalmente en un punto y un tercero, que deriva de este punto y constituye la representación de la vertical, con relación a la horizontal del plano de tierra: una relación de tres ejes X, Y y Z. El hombre y su obra consolidan esta relación vertical, apoyados sobre el eje que define la ley de la gravedad.

> (…) L'homme, dis-je, se manifeste par l'ordre : quand vous sortez en chemin de fer de Paris, que voyez-vous se dérouler sous vos yeux, sinon une immense mise en ordre ? Lutte contre la nature pour la dominer, pour classes, pour se donner ses aises, en un mot, pour s'installer dans un monde humain qui ne soit pas le milieu de la nature antagoniste, un monde à nous, d'ordre géométrique ? L'homme ne travaille que sur la géométrie.[132]

El hombre hace parte de la naturaleza con sus leyes dictatoriales. El hombre lucha para protegerse contra su fuerza antagonista y para ello, debe crear los mecanismos para comprenderla y poder instalarse en ella. Uno de estos mecanismos es la identificación de las constantes, las cuales le permiten identificar sus leyes y otro, es la necesidad de poner orden. Para ello establece un lenguaje propio, racional, y transmisible: la geometría. Para Le Corbusier, este lenguaje abstracto es la herramienta primordial para establecer este orden. Con él genera el diálogo entre el medio y las obras que crea. Este orden y esta relación de las partes, naturaleza y artificio, están bajo el reinado según él, de lo que define como el ángulo recto.

> (…) montre que lorsque l'homme agit et veut faire acte de volonté il devient forcément un géomètre et crée sur la géométrie. Sa présence se traduit par ceci que, dans un paysage qui est un fait de la nature, se présentant sous un aspect accidentel, le travail humain n'existe que sous la forme de droites, de verticales, d'horizontales, etc. Et c'est ainsi que se tracent les villes et que se font les mai-

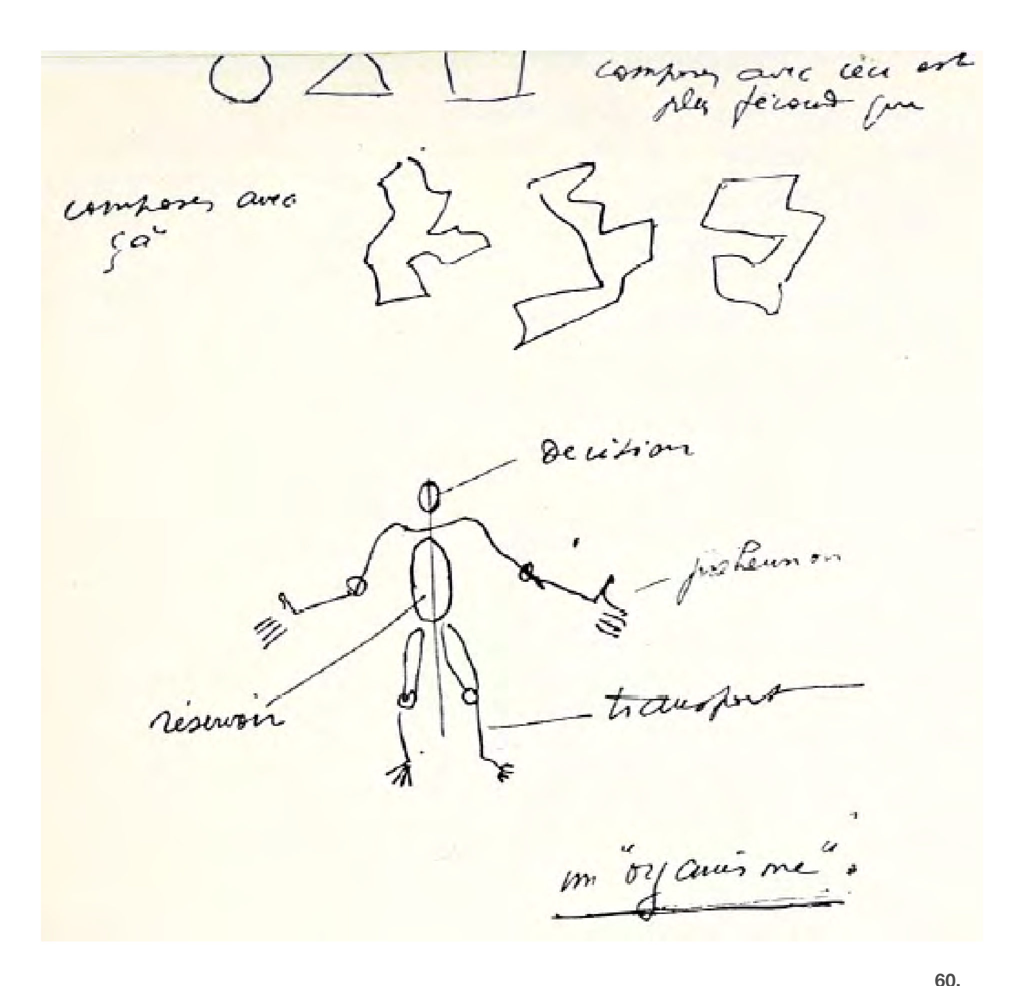
128 LE CORBUSIER, *Almanach d'Architecture Moderne*, 1925, op. cit., pp. 17-54.

129 Ibídem.

130 Ibídem.

131 Este es el tema que ha sido profundizado en el capítulo 3 de esta tesis.

132 Ibid., p. 26.



60.

sons, sous le règne de l'angle droit.

Le fait de reconnaître à cet angle une valeur décisive et capitale est déjà une affirmation d'ordre général très importante et déterminante en esthétique et, par conséquent, en architecture.[133]

Los conceptos planteados en los años veinte con relación a la obra de arte empiezan, en los años treinta, a tomar forma en la aplicación de las teorías sobre la ciudad y la arquitectura. La identificación de las leyes de la naturaleza, toman sentido en la medida en que se convierten en herramientas fundamentales para pensar la ciudad y las actividades humanas que dependen de ellas. En este caso y como ha sido demostrado en los capítulos anteriores, el texto que sintetiza estas herramientas y las desarrolla como teorías aplicables para pensar la ciudad, es *La Ville Radieuse* (1935). En este texto inicia el planteamiento de lo que es la *ley de las 24 horas solares*, la *ley de los ciclos del agua* y con ellas desarrolla también otra ley, la cual define la relación entre hombre-naturaleza y hombre-medio, desde su posición física, la cual está regida por la *ley de la gravedad* y su capacidad racional con la que observa, comprende y abstrae el entorno, para relacionarse de una forma armónica con él.

1935, La Ville Radieuse

En la *3e Partie* del libro, en el capítulo *« Lois »*, nombrado previamente en el análisis de las dos casillas anteriores, Le Corbusier profundiza en el tema de la relación entre el hombre y su medio. Para las dos casillas anteriores, se hizo referencia a la ley 1, 2, 3 y 5: *1.Horloge de la Terre, 2. Le male et le femelle, 3. Dictature du soleil,* y *5. Enchainement harmonieux*. Respecto a esta tercera casilla del Poema, se encuentra una relación en cuatro de las once leyes que presenta: *« 4. Les caractères », « 6. Saisons du monde – saison des hommes », « 9. L'homme, médium »* y *« 10. Destin de l'esprit ».*

En la cuarta ley, *« 4. Les caractères »,* define la relación del hombre con el medio. La comprensión de la naturaleza que lo rodea se da a través de su herramienta principal: el *ojo*. Con los ojos percibe los espectáculos y las constantes de la naturaleza. Es un ojo activo que le permite conocer, analizar, comparar, deducir. En el planteamiento de esta ley, Le Corbusier reconoce dos constantes en la relación del hombre con el medio: la primera es su posición con relación a la tierra; el hombre de pie, en posición vertical, se apoya sobre sus pies en la tierra como su base. La segunda constante es, la posición de los ojos a 1.60m del suelo aproximadamente. Esta es la distancia con la que mide, con la que percibe la naturaleza y se relaciona con el medio en su estado natural. Sin em-

133 Ibídem.

 60. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 82.

bargo, con la invención del avión, el hombre también ha logrado percibir el mundo desde otro punto de vista: la mirada a vuelo de pájaro. Esto le ha permitido comparar y ver desde otros ángulos, ampliar su grado de visión y comprender el territorio que lo rodea. En el texto que argumenta esta ley, dice:

> Un œil nouveau : l'œil de l'oiseau installé dans la tête de l'homme.
>
> Une vue nouvelle : la vue d'avion.
>
> Ce que le raisonnement avait conquis par analyse, comparaison, déduction, l'œil tout à coup le voit dans une évidence totale. Voir est une perception autrement puissante que simplement concevoir. Voir de ses yeux, voir !
>
> Debout sur nos pieds, avec notre œil à cette hauteur de 1m. 50 ou 1m. 60 qui est la cause (l'outil de géomètre) de toutes les mesures que nous prenons, de toutes les sensations qui nous affectent, de toutes les perceptions qui déclenchent en nous le flux poétique, avec cette hauteur humaine (nos pieds sur le sol, l'œil à cette brève distance) nous établit l'échelle des dimensions : nos notions de hauteur, nos notions d'étendue. Depuis Adam, notre père ! Et nous avons noté le caractère du roseau, celui de l'arbre, celui de la montagne.
>
> Voici l'avion qui nous dote de la vue de l'oiseau et voici maintenant, des caractères infiniment plus généraux qui nous sautent aux yeux.[134]
>
> Les caractères sont alors saisissants. Nous mesurons combien ils sont clairement divers. C'est une confirmation que le caractère est une des composantes essentielles de l'œuvre cosmique. Et qu'ici, l'ordre étant si beau, les caractères si nets, nous aussi dans nos œuvres humaines, nous dresserons nos compositions sur les valeurs éminentes du caractère.
>
> Au lieu d'éléments diffus, d'éléments confus, nous créerons des caractères. Et ces divers caractères joueront entre eux, les symphonies claires et riches : contrepoint et fugue.
>
> La musique de nous œuvres – la musique, c'est-à-dire l'émanation poétique – naîtra du jeu des caractères. N'est-ce point aussi dans Eschyle ?
>
> … Dans l'immense delta du Paraná, les roseaux font des atolls tranquilles Dans la savane, les palmiers lancent leur fuseau suivant une disposition qui va contraster violemment avec l'impasse touffue de la forêt vierge. Et l'avion encore nous montrera le jeu de l'eau dans le sous-sol, par des marbrures colorant de vert le jaune de la plaine…
>
> La nature est caractères mathématiques et conséquences implacables : destins.
>
> Les caractères fixent les destins.[135]

134 LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse,* 1935, op. cit., pp. 78-79.

135 Ibídem.

Una vez precisadas estas ideas de la relación hombre-ojo-medio, más adelante en el texto, en el punto 6, precisa otra ley en la que el hombre vuelve a ser el eje central; sin embargo, ya no como figura activa, sino bajo la dictadura de una de las leyes inmodificables de la naturaleza, el tiempo que rige su existencia en la tierra.

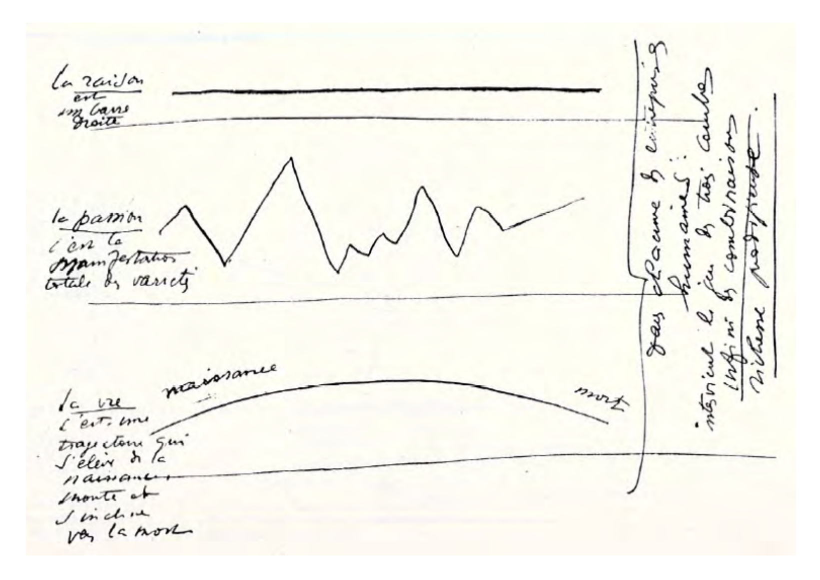
En la sexta ley, *« 6. Saisons du monde – saison des hommes »*, habla de dos tipos de medida del tiempo y dos formas de periodizar: la primera, está relacionada con al tiempo que rige el mundo y la segunda, con el tiempo que rige la curva de la vida humana. Le Corbusier precisa la relación del hombre con el tiempo que lo rige a partir de dos aspectos: el de la vida humana y la historia. El hombre debe asumir una posición activa, como criatura inteligente, ante el tema cíclico del tiempo, el cual le pertenece a las leyes que rigen el universo. En el texto correspondiente a esta ley, escribe:

> La courbe de la vie humaine est brève. Celle d'une période de l'histoire du monde peut être tendue au-dessus de 2, 3 ou 5 générations. La période s'énonce; des précurseurs la discernent, la proclament. Puis elle s'affirmera véritablement; des signes apparaissent de plus en plus précis. Des ouvriers conscients en construisent la réglé. Un jour tout se réalisera ! Puis, sans d'effort, s'écouleront les années de la fructification. La décadence apparaîtra à certains signes ; elle se précipitera. L'effondrement est imminent. Déjà les prophètes annoncent un nouveau cycle…
>
> En quelles heures favorables ou néfastes surgissent nos destinées à nous ?
>
> Sommes-nous nés vingt ans trop tôt, vingt ans trop tard ? Ou encore suis-je personnellement, juste trop vieux ou juste trop jeune, quand sonne l'heure décisive ? Suis-je à l'heure juste ?
>
> Les saisons du monde et les saisons des hommes sont de longueurs différentes. La gamme des impatiences occupe ces espaces à chaque jour divers, se raccourcissant ou s'allongeant alternativement et entraînant les hommes dans la chance ou la malchance, le dépit ou la joie.
>
> Conjonctures et conjonctions ![136]

Está en el hombre el reconocer los tiempos de acción con relación a la historia, al igual que está en el campesino reconocer los tiempos de siembra y cosecha según las estaciones. La conciencia del hombre ha de estar activa en el reconocimiento de las constantes, en favor de su supervivencia y sus intervenciones sobre el medio natural en el que habita.

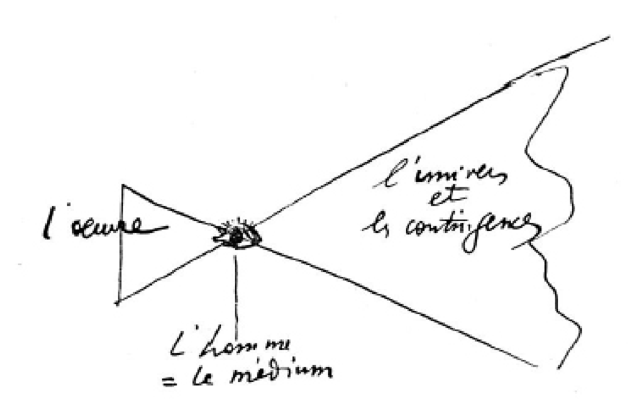
La novena ley, *« 9. L'homme, médium »,* está definida a partir de texto

136 Ibid., pp. 80-81.



61.

9. L'HOMME, MÉDIUM



62.

61. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 82.
62. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 83.

e imagen. La imagen (fig. 62) es un ojo abierto como punto central; el centro del ojo es el vértice de dos ángulos: uno abre hacia la derecha y el otro hacia la izquierda. Sobre el ángulo de la izquierda escribe *« l'œuvre »* y sobre el derecho, *« l'univers et les contingences ».* Debajo del ojo anota: *« l'homme = le médium»*.[137]

En el texto que acompaña esta imagen y que define la ley, Le Corbusier precisa tres factores principalmente: el primero es que el universo está allí, existe por sí sólo más allá de las posibilidades de percepción del hombre. El segundo, está relacionado con aquello que el hombre puede percibir con sus ojos o sentir; ese es el mundo o el espacio del que conscientemente se puede apropiar. Este es un espacio denominado *medio*;[138] un espacio delimitado por el ojo y la consciencia, en el que desarrolla sus acciones. El tercer factor, está relacionado con el momento en el que el hombre reconoce lo que esta fuera de él, en el *medio*, y lo convierte en un acto consciente; es el proceso en el que todo aquello que percibe pasa por su mente, es razonado y es puesto en orden para ser comprendido. Esto consolida el argumento de la imagen y el nombre de la ley: el hombre es el *"médium"* entre el universo y su obra.

> Des choses inouïes existent.
> Des événements fabuleux se déroulent.
> Nous ne les voyons ni ne les ressentons.
> Elles sont et ils sont hors de notre perception.
> Pourtant nous avons désigné du terme de « Nature » un monde déjà immense et déjà merveilleux qui est fait de ce que nous voyons et apprécions.
> C'est là notre milieu, le milieu de nos agissements, de nos entreprises, l'objet de nos méditations.
> Tout passe, par nous, au travers de notre personnalité chaque fois individuelle.
> Et ce que nous pouvons en déduire, en conclure, ce que notre esprit peut échafauder à son tour en un système qui est le nôtre, qui est la création humaine, c'est l'œuvre d'art – dans tous les domaines.
> D'une part, la nature, cône immensément ouvert vers l'infini. Sa pointe nous perce ; son contenu se déverse en nous.
> A l'opposé, un autre cône surgit, s'ouvrant à son tour vers un infini : l'œuvre humaine.
> Entre les deux cônes, au point de rencontre, est l'homme. L'homme qui

---

137 Ibid., p. 83.

138 En este texto ya define el concepto de *Medio*, el que luego utiliza para el primer capítulo del Poema en 1955. Es importante comprender que no lo denomina *Naturaleza*, sino *Medio (Milieu)*: es decir un espacio determinado.

perçoit et l'homme qui révèle : l'homme-médium.[139]

Una vez determinado el hombre como *medium*, Le Corbusier termina la consolidación de esta ley, al remarcar que se ha de tener siempre en cuenta que la herramienta más poderosa de la percepción e inmutable del hombre es el ojo; *« Et nos pieds son immuablement posé sur la terre. Cet écart de 1m. 60, c'est lui qui dimensionne l'univers, pour nous, hommes »*. [140]

En la décima y última ley, *«10. Destin de l'esprit »,* sintetiza la relación entre el hombre y la naturaleza, y cómo para subsistir ha de luchar contra su fuerza antagonista.[141] Le Corbusier reconoce que el hombre viene de la naturaleza y ha de convivir con sus leyes; por lo tanto, la armonía se genera en la medida en que las comprenda y trabaje con ellas.

> L'homme lutte contre la nature pour subsister. D'aucuns, par des fictions parfois élevées, aimeraient à se persuader que, par un acte de foi consenti, la nature abandonnera son antagonisme et que l'équilibre se réalisera automatiquement. Le bonheur n'est pas une réalité, c'est une fiction, c'est un rapport, c'est une tension. C'est une forcé appuyée sur ceci qui est en nous et changeant, et dirigée vers cela qui est la contingence et changeant.
>
> L'homme est issu de la nature. Il est forme de lois de la nature. S'il les reconnaît bien, s'il s'harmonise de l'harmonie qui est un bienfait pour lui.
>
> L'homme ne peut faire usage que des lois de nature. Il faut qu'il en comprenne l'esprit et que, du cosmique, il fasse de l'humain, c'est-à-dire une véritable création à son usage.

139 LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, op. cit., p. 83.

140 Ibídem.

141 En *Une maison un Palais* (1928) Le Corbusier reflexiona sobre el tema de la naturaleza antagonista y como el hombre se ha de enfrentar a ella :« Qu'y faire? Nous sommes nés au sein de la nature.

Antagoniste, hostile à nos initiatives, indifférente plus justement, totalement absorbée dans ses propres événements qui ne sont que bourrasques, tempêtes, désert brûlant, nuit et jour, été et hiver, elle détruit implacablement notre travail, à chaque heure, à chaque jour, à chaque minute; elle résorbe. Il n'est point de repos, point de trêve à sa voracité; point de privilège n'est accordé a personne.

Nous nous dressons contre elle pour échapper à son étreinte, essayant de l'endiguer, tentant de la dominer. Si elle est l'univers, depuis toujours nous avons voulu aussi créer notre univers. Et nous le défendons c'est notre labeur quotidien.

Pourtant nous sommes les fils de la terre, et nous l'avons appelée *terre-mère*.

Et nous l'aimons, par notre chair qui en procède et par notre esprit qui ne vit qu'en elle, limité aux tâches écrasantes et sans fin possible, d'en scruter le mécanisme pour l'asservir, d'en les raisons pour étayer notre dignité et d'essayer d'en con le principe pour nous rassurer. Moments pathétiques. » Ver: LE CORBUSIER, *Une Maison - Un Palais*, 1928, op. cit., p. 12.

> La nature est toute mathématique dans sa substance, mais notre œil ne nous montre que des spectacles d'apparence échevelée (souvent). [142]

El hombre, bajo el comando de su razón, tiene la necesidad de poner orden para comprender. Para Le Corbusier la naturaleza es matemática y está en el hombre sistematizarla en una serie de leyes, que le permitan trabajar con ella.

> Alors pour se sauver lui-même, pour se donner un cadre admissible, supportable, producteur de bien-être et de puissance, l'homme a projeté les lois de la nature dans un système qui est la manifestation même de son esprit: la géométrie.
>
> Dans cet univers artificiel, il vit à l'aise, tandis qu'il souffre et est meurtri dès qu'il s'en écarté.
>
> D'une part, la mathématique du monde; d'autre part, le milieu humain.[143]

Le Corbusier sintetiza el papel que juega el hombre en la búsqueda de la armonía entre su existencia, las obras y la naturaleza, con las siguientes palabras:

> L'homme est issu de la nature. Il est formé des lois de la nature. S'il les reconnaît bien, s'il s'harmonise avec elles dans le mouvement permanent, il se procure (à lui) la sensation de l'harmonie qui est un bienfait pour lui.
>
> L'homme ne peut faire usage que des lois de la nature. Il faut qu'il en comprenne l'esprit et que, du cosmique, il fasse d l'humain, c'est-à-dire une véritable création à son usage. [144]

1946 L'espace indicible:

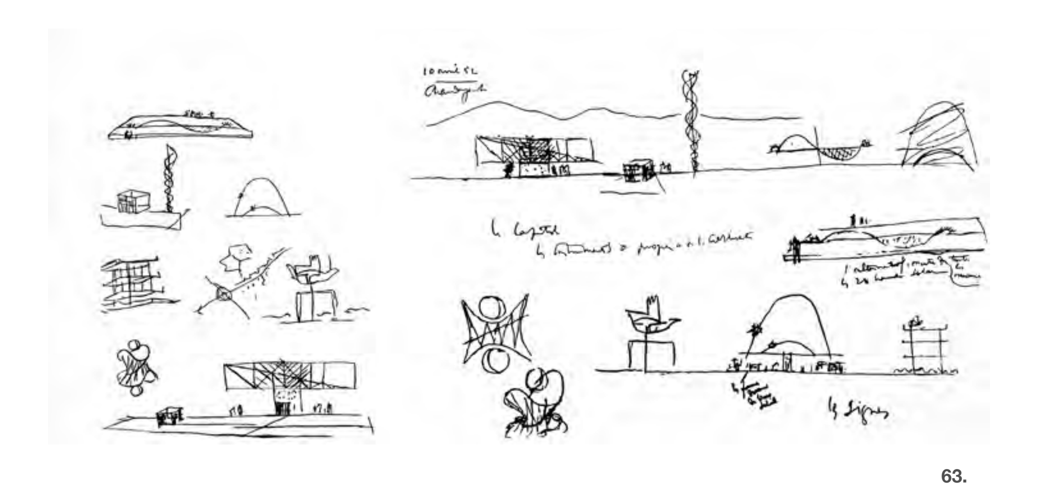
En el artículo *« L'Espace indicible »* (1946), publicado en *L'Architecture d'aujourd'hui*, Le Corbusier presenta dos temas esenciales en la primera parte del texto: el primero, es la relación del medio con lo viviente, en donde pone de manifiesto que el primer gesto de lo viviente, es tomar posesión del espacio y como tal, es la prueba de existencia.[145] En segundo lugar, presenta la relación del medio con la obra creada por el hombre, como un problema espacial. En este caso, hace alusión a la arquitectura, escultura y la pintura. El texto inicia con estas palabras:

142 LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, op. cit., p. 83.

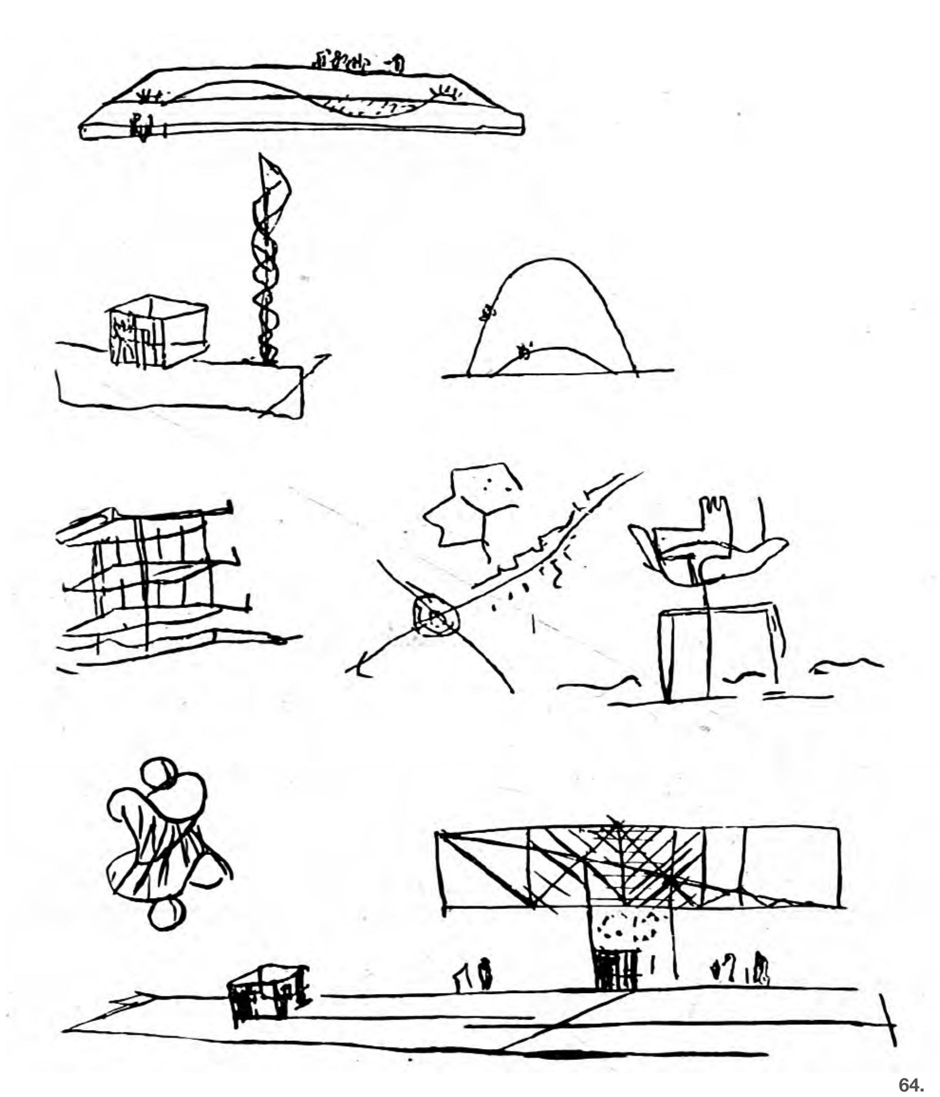
143 Ibídem.

144 Ibídem.

145 LE CORBUSIER, « L'espace indicible », 1946, op. cit., p. 9.



63.



64.

63. 1953, *Œuvre complète 1946-52*, p. 157

64. 1953, detalle de *« la tour des quatre horizons »* *Œuvre complète 1946-52*, p. 157

Prendre possession de l'espace est le geste premier des vivants, des hommes et des bêtes, des plantes et des mages, manifestation fondamentale d'équilibre et de durée. La preuve première d'existence, c'est d'occuper l'espace.[146]

La fleur, la plante, l'arbre, la montagne son debout, vivant dans un milieu. S'ils attirent un jour l'attention par une attitude véritablement rassurante et souveraine, c'est qu'ils apparaissent détachés dans leur contenu mais provoquant des résonances tout autour. Nous arrêtons, sensibles à tant de liaison naturelle ; et nous regardons, émus par tant de concordance orchestrant tant d'espace ; et nous mesurons alors ce que nous regardons irradie.[147]

Los elementos de la naturaleza pertenecen a un medio, un lugar y un espacio de existencia. Todos están regidos bajo la misma regla con relación al espacio: la ley de la gravedad. El hombre, la flor, la planta, el árbol, la montaña, el río, cada uno ocupa un espacio en su medio. Este espacio está consolidado por dos constantes inmodificables: la primera, por una relación vertical que la dictamina la ley de la gravedad. La segunda, es que cualquiera de estos objetos depende de la base horizontal sobre la que se posa: la tierra.

Si la naturaleza está comandada por estas leyes inmodificables, la obra creada por el hombre, como artificio y objeto material, igualmente está ligada de forma absoluta,a esta dictadura.

L'architecture, la sculpture et la peinture sont spécifiquement dépendantes de l'espace, attachées à la nécessité de gérer l'espace, chacune par des moyens appropriés. Ce qui sera dit ici d'essentiel, c'est que la clef de l'émotion esthétique est une fonction spatiale.[148]

El hombre como ser racional, actúa en posición vertical, observa y abstrae los referentes de la naturaleza; sobre ellos crea y construye su obra. Su obra como objeto material, está regida por las mismas leyes que rigen a quien la crea. La potencia de la obra se activa en la medida en que quien la crea, comprende que ésta pertenece a un medio específico. Tanto la *obra* como el *medio* son afectados entre sí por sus componentes o sus leyes naturales: el objeto material ocupa un lugar en el medio, por tanto, la perfecta armonía (no copia) entre lugar, medio y objeto material, en este caso arquitectura, ciudad, pintura o escultura, constituyen un diálogo en el que el uno cumple el papel de potenciar al otro.[149]

Action de l'œuvre (architecture, statue ou peinture) sur l'alentour : des ondes, des cris ou clameurs (le Parthénon sur l'Acropole d'Athènes), des traits jaillissant comme par un rayonnement, comme actionnés par un explosif ; le site proche ou lointain en est secoué, affecté, dominé ou caressé. Réaction du milieu : les murs de la pièce, ses dimensions, la place avec les poids divers de ses façades, les étendues ou les pentes du paysage et jusqu'aux horizons nus de la plaine ou ceux crispés des montagnes, saillies, ses densités dures ou floues, ses violences ou ses douceurs. Un phénomène de concordance se présente, exacte comme une mathématique –véritable manifestation d'acoustique plastique ; il sera permis ainsi d'en appeler à l'un des ordres de phénomènes les plus subtils, porteur de joie (la musique) ou d'oppression (le tintamarre).[150]

(…) la prise de possession de l'espace façonne une harmonie indiscutable, soude l'entreprise humaine au site, aboutit à un événement plastique architectural et urbanistique portée émotive.[151]

La consolidación de estas ideas síntesis que desarrolla en los años cuarenta y cincuenta, provienen una vez más, de las reflexiones de las dos décadas anteriores: los veinte y los treinta en las cuales dedica su vida a la investigación. La imagen para la litografía del Poema sintetiza una parte de este proceso; el primer impulso que identifica los medios que se tienen, los elementos y las herramientas con las que puede trabajar para crear una obra. En el caso de la litografía están los dos elementos previamente mencionados; el hombre de pie, en posición vertical y el signo: *la tour des quatre horizons.*

1953 - Œuvre complète 1946-1952

En la el volumen 5 de la *Œuvre Complète 1946-1952* (1953), Le Corbusier publica un capítulo al que titula *« Les Signes ».*[152] En este capítulo hace una selección de algunos de los signos representativos de su obra, que ha definido como herramientas de trabajo durante años de investigación a lo largo de su carrera. En este grupo (fig. 63) presenta el signo de la imagen del primer recuadro de la tabla gráfica del Poema: *« l'alternance de la journée solaire de 24 heu-*

146 Ibídem.

147 Ibídem.

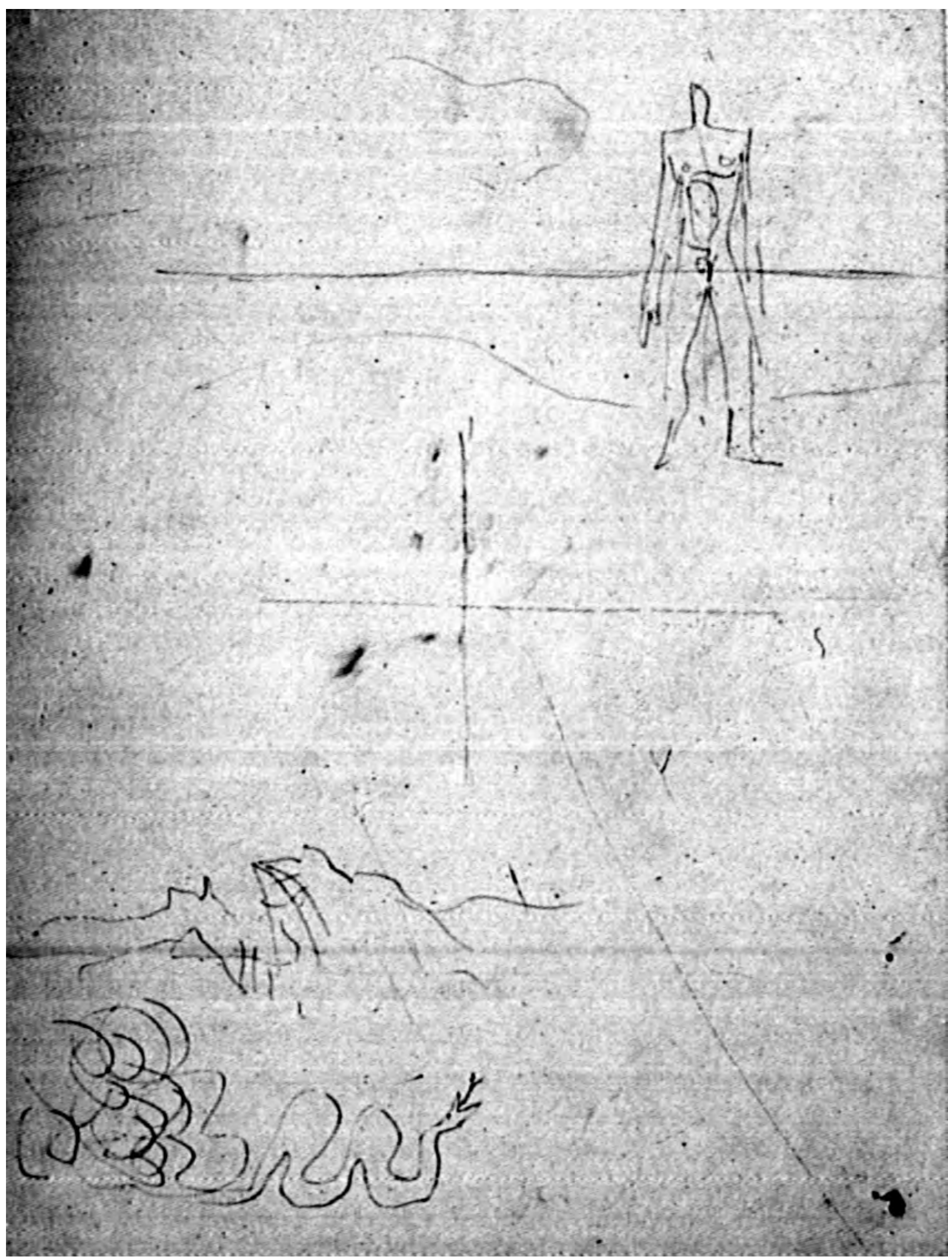
148 Ibídem.

149 Esto alude directamente a la arquitectura clásica, principalmente cuando se revisa la relación planteada por el templo griego, el lugar y la naturaleza. Sobre el tema ver: GIEDION, Sigfried, "Las tres concepciones espaciales arquitectónicas" en *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura*, 2003, op. cit., pp. 490-495.

150 LE CORBUSIER, « L'espace indicible », 1946, op. cit., p. 9.

151 Ibid., p. 11.

152 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 157.



65.

 65. FLC 4401

res ». En el mismo conjunto, presenta igualmente las dos figuras concernientes a este tercer recuadro de la tabla: el signo del círculo con la cruz inscrita, al que denomina: *« la tour des quatre horizons »* y el hombre de pie, al que representa como el *Modulor.* [153]

Estos dos elementos constituyen dos constantes en la historia de la arquitectura y en la existencia del hombre. El primer elemento es el *hombre de pie,* como representación de la ley de la gravedad, la vertical: el hombre de pie observa, analiza y comprende su medio. En esta posición, el hombre consolida el dialogo visual con el mundo, con su cuerpo erguido, sus ojos (su mirada consciente y analítica) y sus sentidos en general.[154] Esto se refleja en su forma de ocupación del espacio y en la relación de las obras que crea con su medio.[155] El segundo elemento es la ubicación en el espacio, a través de la milenaria tradición del cruce de dos ejes perpendiculares sobre la tierra; esto es lo que denomina como *rueda de los cuatro horizontes.* Esta acción puede ser entendida como la definición de los puntos cardinales o antiguamente el *cardo y decumanus* romano,[156] como toma de posesión de un lugar.[157] La figura del *hombre de pie* representa una relación vertical, mientras que la segunda, *la tour des quatre horizons*, representa en primera instancia una lectura horizontal.

Un dibujo preparatorio

La única imagen encontrada, referente a los elementos que componen la litografía para *Milieu A3*, es un dibujo preparatorio FLC 4401 (fig. 65) que no está ni fechado ni referenciado dentro de los archivos de la Fondation Le Corbusier. Es un dibujo a lápiz, con una línea muy tenue. El dibujo está dividido en tres zonas: En la parte superior derecha, dibuja el hombre de pie, parado sobre

153 Ibid., p. 153.

154 « Voir est une perception autrement puissante que simplement concevoir. *Voir de ses yeux, voir !*

Debout sur nos pieds, avec notre œil à cette hauteur de 1m 50 ou 1m. 60 qui est la cause (l'œil de géomètre) des toutes les mesures que nous prenons, de toutes les sensations qui nous affectent, de toutes les perceptions qui déclenchent en nous le flux poétique.» Ver : LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, op. cit., pp. 77-78.

155 Ver: LE CORBUSIER, « L'espace indicible », 1946, op. cit., p. 9.

156 Sobre el tema ver: NORBERG-SCHULZ, Christian, "La Arquitectura Romana" en *Arquitectura Occidental*, traducido al castellano por A. González y A. Bonanno, Gustavo Gili, Barcelona 1983, pp.44-59.

157 La imagen del hombre de pie, con la línea horizontal que lo atraviesa por el centro de su cuerpo y el signo de una cruz a sus pies, aparece también en un dibujo sin fecha, que se encuentra entre los archivos de la Fondation Le Corbusier (FLC 4401), con algunos detalles extras en la imagen, como una nube en el cielo y una especie de serpiente en parte inferior de la hoja (ver fig. 65).

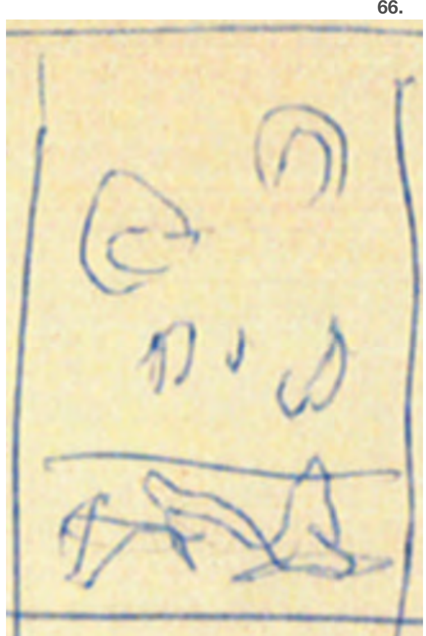
la tierra, con una línea horizontal que lo atraviesa sobre el nivel de su cadera. En la parte superior dibuja una nube, para precisar el área del cielo. En la zona central del dibujo, traza una cruz; a diferencia de la imagen de la litografía, en este dibujo la cruz no está inscrita dentro de un círculo. En la parte inferior izquierda, dibuja una masa, compuesta por dos elementos: lo que parece ser la silueta de unas montañas a lo lejos, y en primer plano una serpiente que sale desde unos arbustos. Estos elementos, no aparecen en la imagen definitiva de para la litografía.

Este dibujo, identifica los dos elementos primordiales que componen la litografía definitiva; sin embargo, es posible pensar que es previo a la realización del Poema, ya que la imagen no está completa.





66.



67.



68.

66. Cuarta imagen -primera fila, Carnet *Nivola I*, p.184, 1948 (FLC W1-8 184).

67. Cuarta imagen -primera fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)

68. Maqueta definitiva para la litografía A4-Mileu de *Le Poème de l'angle droit,* p. 41

5.1.4 A4-Cuarta imagen: La ley del meandro

5.1.4.1 Maqueta para la litografía definitiva, 1953[158]

Una mujer desnuda y de larga cabellera, dispuesta horizontalmente sobre un fondo negro, y con un pez que la acompaña a sus pies, mueve sus brazos, alternándolos; primero el izquierdo hacia delante y el derecho hacia abajo, como si se dispusiese a nadar (fig. 68). En el área superior, sobre un fondo blanco con manchas negras, una serie de figuras serpenteantes en azul, verde y blanco parece como si flotasen sobre la atmósfera; algunas delgadas, otras más gruesas, unas más sinuosas que otras.

Es la Mujer, la Madre, la Tierra. Son el vital trinomio, manifiesto en la horizontalidad de la figura femenina. Le Corbusier identifica el acto de creación a partir de la reinterpretación de las fuerzas y manifestaciones formales de la naturaleza. La mujer ha sido constantemente asociada con la idea de origen, de generatriz de vida así como la madre-tierra. Por el contrario, el hombre ha sido identificado, en la casilla anterior del Poema, como representación de la vertical; es el hijo y la razón.

Reconocer esta cuarta imagen y los elementos que la conforman se convierte en una tarea de búsqueda, como conjunción de figuras independientes. El tema de la mujer es recurrente en su pintura, especialmente en los años treinta. Mujeres desnudas en posición horizontal, recostadas sobre divanes o sobre el suelo, se repiten una y otra vez. Sin embargo, la pregunta que surge con relación a esta imagen del Poema proviene sobre, ¿cuál es la relación de esta mujer desnuda en posición horizontal con las figuras serpenteantes sobre la parte superior?

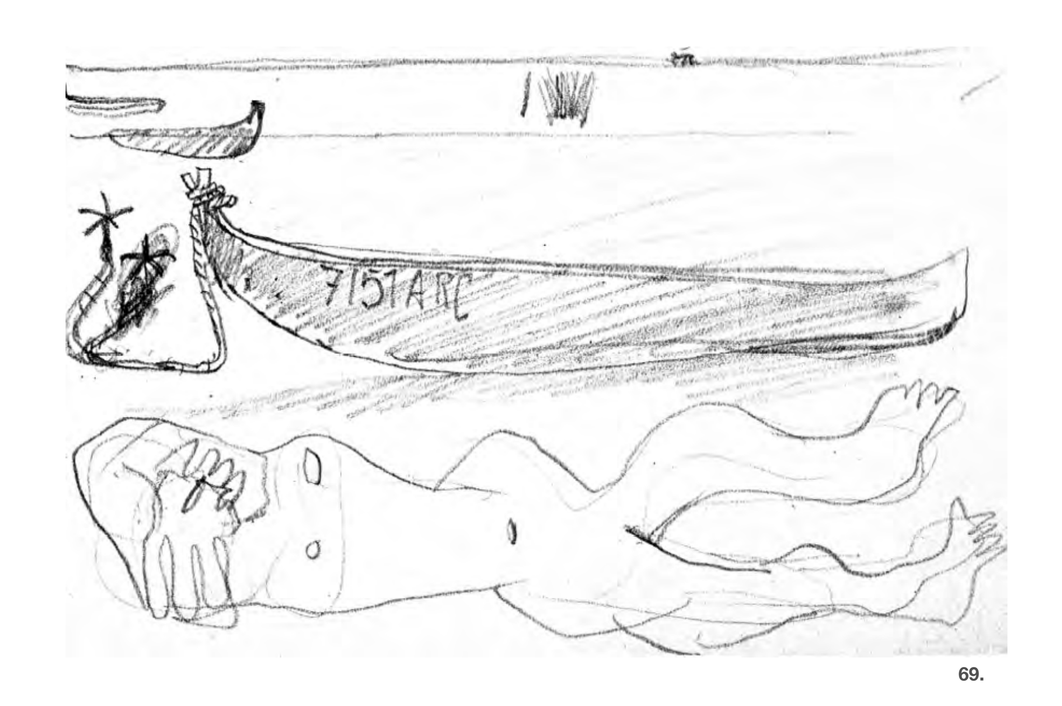
En el viaje a Brasil en 1929, no sólo le impactan sus mujeres, sino todo lo que se relaciona con el paisaje cuando sobrevuela el territorio. Su potencia, sus relaciones entre sensuales curvas femeninas inscritas en protuberantes montañas, atravesadas por serpenteantes ríos, modifican sus concepciones frente al urbanismo y así mismo frente a la naturaleza. Prueba de ello será su propuesta para el proyecto urbanístico del Plan de Río.

El movimiento continuo en los ciclos de la naturaleza, como el meandro o el río, determinan una dirección. El agua, la vida que procede del río, avanza hacia adelante, nada lo detiene y si se desvía, se reencausa. Todo es un movimiento continuo y la imagen lo demuestra; es la representación del meandro y de la vida en el cuerpo de una mujer horizontal, como representación de la fertilidad. La naturaleza es comprendida como la horizontal; está viva y produce vida, se encuentra en constante movimiento y nada la detiene.

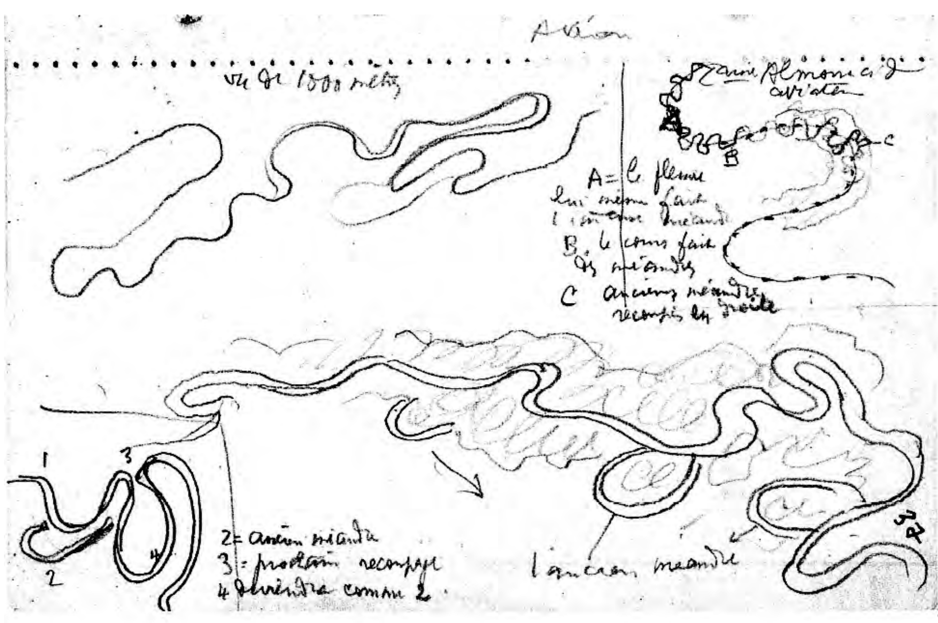
En el texto que corresponde a esta casilla Le Corbusier escribe:

> Entre bosses et dans fissures
> glissant sur les durs et s'enfonçant
> dans les mous le rampant le
> vermiculant le sinuant le
> reptant ont ébauché la
> Propulsion première. ∞ Les vers
> et les serpents les vers venus
> du potentiel des charognes.
> Les ruisseaux les rivières et
> les fleuves en font autant.
> D'avion on les voit grouiller
> en famille dans les deltas et
> les estuaires de l'Indus du
> Magdalena ou des marges
> californiennes ∞ L'idée elle
> aussi tâtonne se cherche bute en tous
> sens allant aux extrêmes poser
> les bornes de la gauche et de la
> droite. Elle touche l'une des rives
> et puis l'autre. Elle s'y fixe ? Elle
> a échoué ! La vérité n'est présente
> qu'en quelque lieu du courant
> toujours cherchant son lit. Un
> obstacle dressé sur une rive
> déclenchera la grand cycle un
> jour amorcé. Le méandre vivra
> son aventure jusqu'à sa
> conséquence l'absurde prenant
> d'ailleurs son temps des millénaires
> s'il le faut. L'inextricable
> barrera la route l'insensé ! Mais

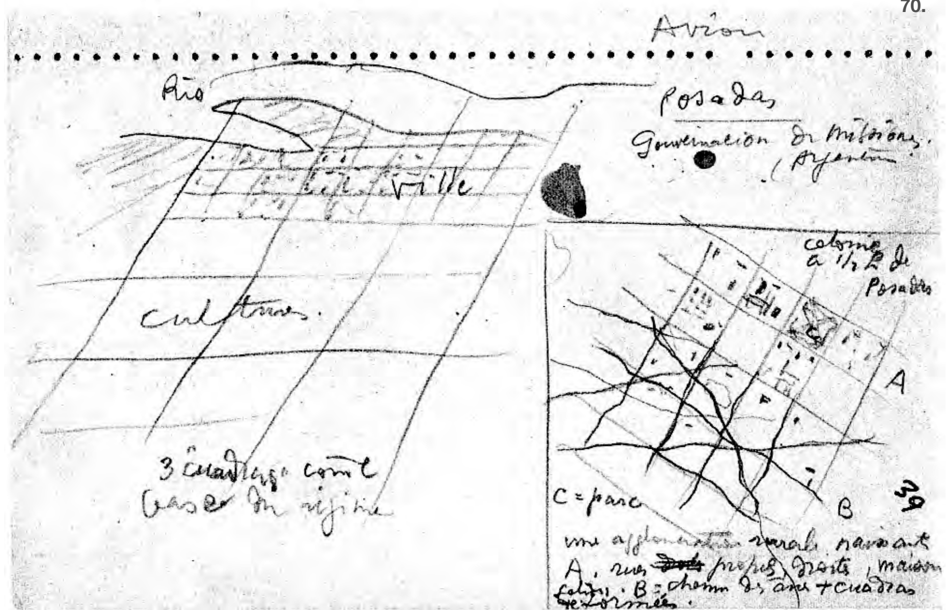
158 Maqueta definitiva para la litografía A4-Mileu del *Le Poème de l'angle droit,* p. 41. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de *"Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto"* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V.*, Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006. cit.



69.



70.



71.

69. 1929, *Carnet B4 Amerique Sud/La Corogne/ Spagne*, fig.

70. 1929, *Carnet B4 Amerique Sud/La Corogne/ Spagne*, fig. 249

71. 1929, *Carnet B4 Amerique Sud/La Corogne/ Spagne*, fig. 250

la vie exige passage force le barrage
des vicissitudes. Elle tranchera le
méandre percera ses boucles les
soudant la précisément où une
course dévergondée les avait
fait se toucher. Le courant file
droit à nouveau ! Et la savane
et la forêt vierge accumuleront
d'immémoriaux tronçons
croupissants
La loi du méandre est
agissante dans la pensée et
l'entreprise des hommes y fomente
des avatars renaissants
Mais la trajectoire jaillie
de l'esprit est projetée par
les clairvoyants par-delà
la confusion.[159]

5.1.4.2 Genealogía de la imagen y construcción del concepto

El tema de esta casilla constituye una continuación de la segunda (A2), en la que define la *ley de los ciclos del agua.* En ella hace referencia a los movimientos cíclicos verticales y horizontales en las diferentes transformaciones o manifestaciones del agua. Ahora, en esta cuarta casilla, retoma el tema, pero solo a partir de su movimiento horizontal sobre la tierra; más aún, referido de forma más precisa, a la dirección que establece la propia naturaleza de forma específica, aunque aleatoria en su cauce, en el agua de los ríos.

En la imagen presenta dos elementos relacionados con la dirección horizontal: el río con sus meandros y la mujer horizontal con un pez a su lado. Tanto el tema de la figura femenina, así como el de los meandros, serán una constante en sus reflexiones de finales de los años veinte y en la década de los treinta. Con relación al tema de la geografía, las primeras reflexiones se encuentran principalmente, en su libro *Précisions* (1930).

159 Texto de *Milieu A4* en: LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 33-40

1930 – Précisions

En el « *Prologue Américain* »,[160] cuando inicia la narración de la experiencia del sobrevuelo en avión por las tierras de Sur América, entre Brasil y Argentina, encuentra la potencia y el significado del curso de los ríos y su interacción con la tierra que los circunda. Le Corbusier considera esta interacción como un proceso de desarrollo cíclico causado por la erosión, a partir de la cual se conforma el meandro. Esta observación conjugada con la direccionalidad de los ríos, es donde encuentra una de las grandes lecciones de la naturaleza, la cual será consolidada, después de un proceso crítico de observación y análisis en una *ley*. En este caso, define dos leyes: en primer lugar, *la ley de la línea,* la cual proviene de la relación con la direccionalidad del río, como resultado de una insinuada pendiente, y como consecuencia de las leyes de la física. La segunda, la denominada la *ley del meandro,* la cual se consolida cuando el terreno se hace llano y la direccionalidad del recorrido se hace aleatorio según la erosión de la tierra.

La construcción de la idea la desarrolla con esta narración:

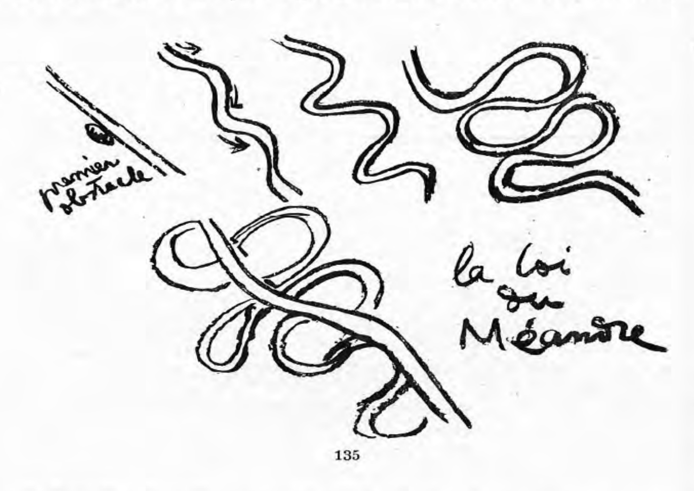
De Buenos-Aires, nous avons traversé le delta du Paraná, l'un des grands fleuves du monde ; ce delta fourmille de canaux, il est cultivé intensément ; on y fait la récolte des fruits et, pour protéger les fruits des violents courants d'air du Rio, on constitue à l'infini d'interminables palissades de peupliers formant de très petits enclos. Un peuplier met huit ans à grandir, tant cette terre de limon est prodigieusement riche ; il vaut alors huit pesos et c'est, paraît-il, une fortune. D'avion, ce delta évoque en gigantesque les gravures italiennes ou françaises de la Renaissance, dans les traités sur l'art des jardins. Puis on survole le fleuve Uruguay ; nous l'avons remonté pendant des heures. Puis enfin, le fleuve Paraguay qui est ici à la fin de sa course, à son confluent avec Paraná, et qui remonte indéfiniment vers le nord, dans la forêt vierge du Brésil, jusque tout près de l'Amazone. Le Cours de ces fleuves, dans ces terres illimitées et plates, développe paisiblement l'implacable conséquence de la physique ; c'est la loi de la ligne de plus grande pente et puis, si tout est devenue plat, c'est le méandre qui résulte de l'érosion est un phénomène à développement cyclique absolument semblable à celui de la pensée créatrice, de l'invention humaine. A dessiner du haut des airs les linéaments du méandre, je me suis expliqué les difficultés que rencontrent les choses humaines, les impasses où elles butent et les solutions d'apparence miraculeuse qui dénouent subitement les situations inextricables. Pour usage, j'ai baptisé ce phénomène, la loi du méandre et au cours de mes conférences, à Sant Paul et à Rio, j'ai profit de ce miraculeux symbole pour introduire mes propositions de ré-

160 LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930, op. cit., pp. 4-5.

142 PRÉCISIONS

la réalisation ne peut pas en être entreprise, tant il faudrait d'argent. Pourtant, le miracle peut survenir. Le perturbateur lui-même fournit la *continuation* du phénomène et la solution : tout obstacle se dissout alors et se dilue, et, dans la souplesse, la solution apparaît, simple et efficace. Miracle? Pas même! Le perturbateur, le machinisme, nous dote des éléments constructeurs ou reconstructeurs. L'abcès perce, le chemin file droit. C'est la leçon du méandre, victoire sur soi-même, enseignement réconfortant. Voici la « *loi du méandre* » :

Je dessine un fleuve (135). Le but est précis : aller d'un point à un autre : fleuve ou idée. Surgit un incident infime, — les incidences



135

de l'esprit : de suite, un petit coude de rien du tout, à peine sensible. L'eau est rejetée à gauche, elle entame la rive; de là, par incidence, elle est rejetée à droite. Alors, la droite n'est plus. A gauche, à droite, toujours plus profond, l'eau ronge, creuse, entame; — toujours plus élargie, l'idée bat la campagne. La droite est

72.

72. 1930, Imagen de la ley del meandro en *Précisions* p. 142, imagen 135.

formes urbaines ou architecturales pour prendre appui sur la nature, en une conjoncture où je pressentais un public capable de m'accuser de charlatanisme.[161]

Con estas últimas palabras precisa el sentido de esta reflexión: es observar la naturaleza, comprender su lección para luego definir una *ley* aplicable a las creaciones humanas. Le Corbusier identifica esta herramienta, primero para intentar comprender una vez más, las dificultades que se le presentan al ser humano a la hora de habitar y sobrevivir bajo el dominio de las leyes de la naturaleza. En segundo lugar, identifica en esta nueva ley, un prodigioso símbolo para introducir propuestas de reformas urbanas o arquitectónicas, tomando como soporte las lecciones de la naturaleza. [162]

En el texto del « *Prologue Américain* », continúa el análisis de las diferentes manifestaciones del agua, como se ha demostrado en el análisis de la imagen del segundo recuadro (A2); pero en el tema correspondiente a esta cuarta imagen, está definido a partir de la relación entre el agua y la tierra. Como dice Le Corbusier: desde el avión se comprenden también, muchas otras cosas; dentro de ellas, presenta una analogía entre la Tierra y un huevo *poché*, en la que dice: *« La Terre est semblable à un œuf poché, elle est une masse liquide sphérique entourée d'une enveloppe ridée. »*[163] La tierra, el agua y la vegetación, en conjunción con el sol, constituyen cuatro entes salvajes e incontrolables que brindan vida al hombre: *« tout pêle-mêle, la joie ou la mélancolie, l›abondance ou la misère. »*[164]

Ici, l'œuf poché nous incline à la mélancolie, à la désespérance même ; je crois à une neurasthénie de « l'œuf poché ». Laissez pourrir votre œuf, ou, comme vous n'en avez pas le temps, rappelez-vous l'aspect intérieur des pots de confitures de votre maman. Autrefois, on couvrait les pots de confitures d'un papier trempé dans l'alcool ou le lait. Et quelques mois après, une effarante moisissure avait poussé sur le papier. La forêt vierge, les végétations exubérantes du méandre, sont la moisissure de notre Terre. Voici les palmiers ! Le Palmier d'Amérique poussée à l'état sauvage suivant une règle que j'ignore, en plaine, au milieu des étendues arides d'herbages maigres à des d'instantanés régulières, très espacées. Voici des estuaires des confluents et, à une cadence régulière aussi, voici les roseaux qui poussent en immenses couronnes fermées, implacablement rondes, comme les atolls de corail en Polynésie. Voyez les plaines : les nuances des herbages précisent les états d'humidification du sous-sol. Toute une biolo-

161 Ibídem.

162 Ver: Ibídem.

163 Ibid., p. 5.

164 Ibid., p. 7.

gie, toute une vie organique fondamentale apparaît d'en haut : belles prairies ou champs de mauvaises herbes : c'est toujours la loi de la ligne de plus grande pente des eaux, en surface ou souterraines. La Terre n'est pas verte uniformément, elle a toutes les marbrures d'un corps en putréfaction. Palmiers élégants, prairies fleuries, fleuves majestueux ou ruisseaux charmants, forêt vierge, -statures qui nous donnait d'en bas, et à bout portant, les sensations de noblesse, d'exubérance, d'opulence, de vie, - toi, arbre, vous tous, vus du ciel, n'êtes que moisissure apparente. Et toi, Terre, ô Terre désespérément humide, tu n'es que moisissure ! Et ton eau, en vapeur ou en liquide, manœuvrée par un astre de feu qui est sin loin, t'apporte tout pêle-mêle, la joie ou la mélancolie, l'abondance ou la misère.[165]

La ley del meandro

En la sexta conferencia, dictada el 14 de octubre de 1929 en Buenos Aires, para los "Amigos de la Ciudad", titulada *« Un Homme = Une Cellule. Des Cellules = La Ville »*[166] y subtitulada: *« Une Ville Contemporaine de Trois Millions d'Habitant. Buenos-Aires est-elle une ville moderne? »*, inicia la presentación exponiendo lo que él denomina como "la ley del meandro". La pregunta que surge es: ¿cuál es la relación de lo que anteriormente ya ha dejado entrever como una ley que reconoce en la naturaleza y una conferencia sobre la ciudad? Esto lo explica a partir de tres ejemplos determinantes: La Ciudad de Tres Millones de Habitantes, Buenos Aires y la ciudad moderna.

Le Corbusier inicia la conferencia con las siguientes palabras:

> Le moment est venu d'exposer la « loi du méandre ». Les grandes villes sont dans une situation inextricable. Le machinisme les y a précipitées. L'heure aiguë de crise est partout. On propose mille et une solutions « petites » qui feraient tout empirer ; d'ailleurs la réalisation ne peut pas en être entreprise, tant il faudrait d'argent. Pourtant, le miracle peut survenir. Le perturbateur lui-même fournit la continuation du phénomène et la solution : tout obstacle se dissout alors et se dilue, et, dans la souplesse, la solution apparaît, simple et efficace. Miracle ? Pas même ! Le perturbateur, le machinisme, nous dote des éléments constructeurs ou reconstructeurs. L'abcès perce, le chemin file droit. C'est la leçon du méandre, victoire sur soi-même, enseignement réconfortant. Voici la « loi du méandre »[167]

165 Ibid., pp. 6-7.

166 Ibid., pp. 141-157.

167 Ibid., pp. 141-142.

Para explicar esta idea, realiza un dibujo (fig. 72) en el que presenta dos niveles: uno superior y otro inferior. En el superior dibuja cinco ejemplos de líneas paralelas serpenteantes, como representación de las diferentes direccionalidades de un río. El primer recorrido es una línea recta, con una posible roca sobre el costado izquierdo y al lado escribe: *« premier obstacle »*.[168] En el segundo recorrido, con suaves sinuosidades en cada una de las curvas que se conforman dibuja una flecha que indica la dirección del recorrido y así mismo, la conformación de la curva. El tercer ejemplo es, una vez más un recorrido sinuoso, pero en este caso, con curvas más insinuadas. El cuarto ejemplo, es un recorrido completamente serpenteante, en el que por la sinuosidad de las curvas se toquen las unas con las otras.

En el nivel inferior de la imagen presenta el quinto ejemplo gráfico, en el que superpone dos direcciones: sobre la imagen del recorrido del río serpenteante como se ve en el cuarto ejemplo superior, superpone el recorrido casi recto que define la direccionalidad del río. Sobre el lado derecho de este dibujo, escribe: *« La loi du méandre »*[169] y bajo la imagen, explica el dibujo con estas palabras:

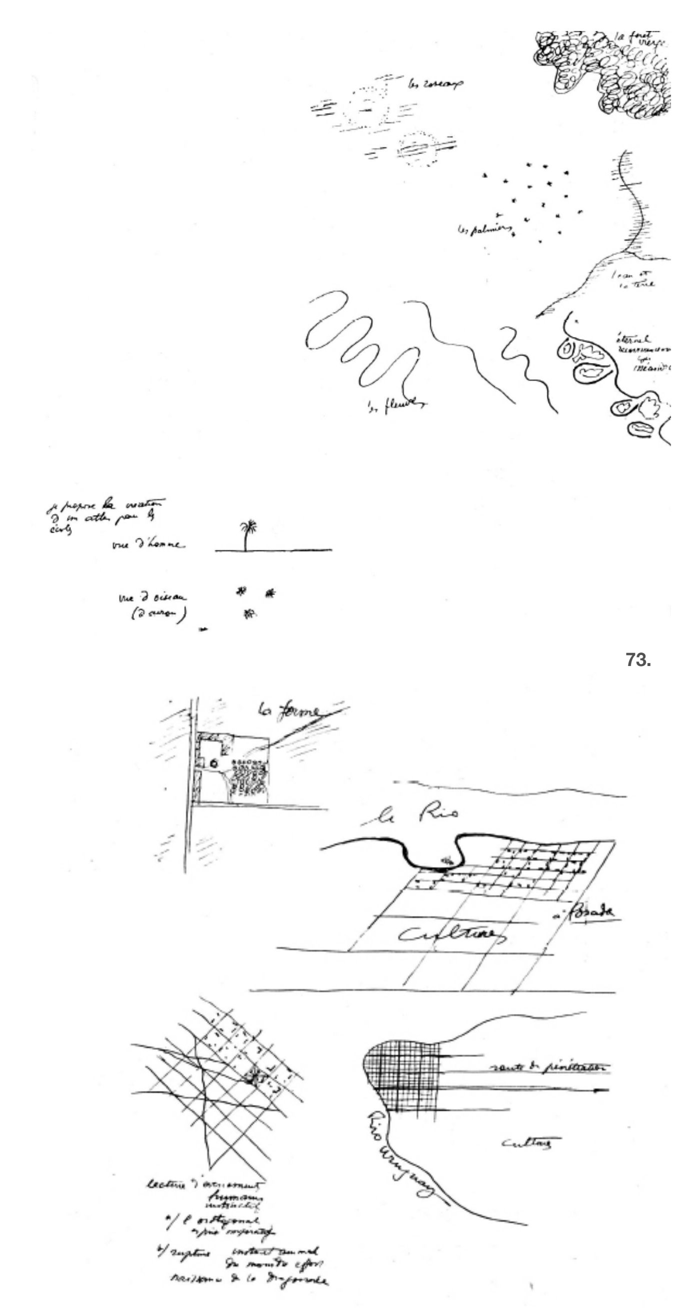
> Je dessine un fleuve (135). Le but est précis : aller d'un point à un autre : fleuve ou idée. Surgit un incident infime, -les incidences de l'esprit : de suite, un petit coude de rien du tout, à peine sensible. L'eau est rejetée à gauche, elle entame la rive ; de là, par incidence, elle est rejetée à droite. Alors, la droite n'est plus. A gauche, à droite, toujours plus profond, l'eau ronge, creuse, entame ; -toujours plus élargie, l'idée bat la campagne. Le droit est devenu sinueuse ; l'idée s'est garnie d'incidences. La sinuosité devient caractérisée, le méandre se dessine ; l'idée s'est ramifiée. Bientôt, la solution est effroyablement compliquée, c'est un paradoxe. La machine fonctionne, mais elle est lente et son mécanisme est devenu délicat et gênant. Le mobile est respecté : on va au but, mais par quel chemin ![170]

La precisión de la direccionalidad, del camino, del trayecto de un punto al otro se ve, algunas veces en la naturaleza, interrumpida por los avatares y obstáculos que ella misma impone. Cuando los problemas se presentan, el agua se queda estancada, no encuentra la salida y para Le Corbusier, esto mismo es lo que sucede en la ciudad. Para él, "el agua se ha quedado estancada", y al estancarse, se convierte en putrefacta; no avanza, no corre hacia adelante. La ciudad necesita una nueva dirección, una salida, un saneamiento. Por esta

168 Ibid., p. 143.

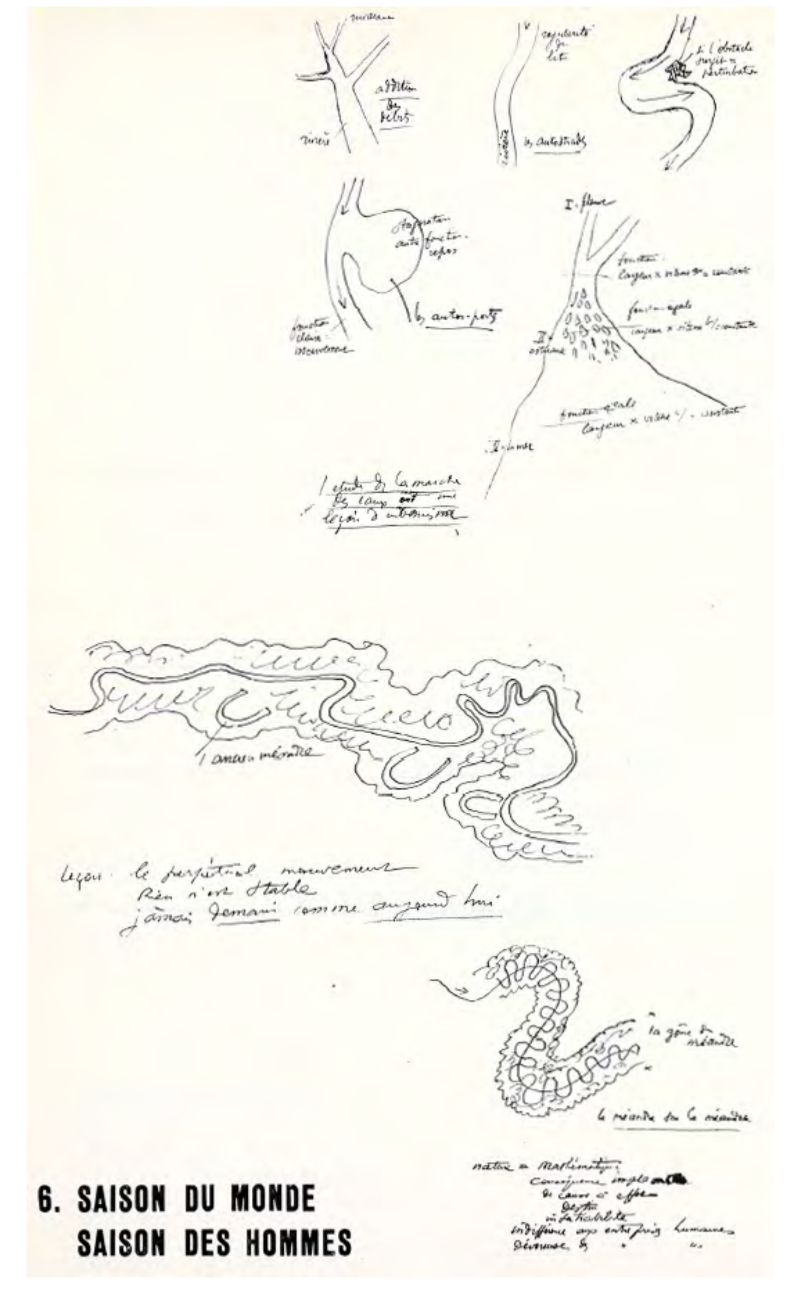
169 Ibídem.

170 Ibid., pp. 142-143.



73.

74.



75.

73. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 79.

74. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 80.

75. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 81.

razón encuentra la analogía con la *ley del meandro*: tarde o temprano el río vuelve a encontrar la salida, su cauce, con la ayuda de la naturaleza, la misma que en un momento hizo que perdiera su rumbo. Cuando llueve y los ríos se llenan, vuelven a encontrar su cauce e inician una vez más su movimiento, con más potencia y con una dirección clara. El agua estancada, se remueve, se sanea y la corriente, encuentra una vez más, su rumbo.

> Les boucles du méandre ont fait comme des huit, et c'est imbécile. Subitement, au moment le plus désespérant, les voilà qui se touchent au point le plus gonflé des courbes ! Miracle ! Le fleuve coule droit ! Ainsi l'idée pure a jailli, la solution est apparue. Une nouvelle étape commence. La vie sera bonne et normale à nouveau… pour une période seulement. Il demeure toutefois des tronçons de vieux méandres, inertes, inemployés, marécageux, stagnants ; les broussailles en envahissent les berges. Il demeure des organismes sociaux, mentaux, mécaniques qui sont parasitaires, anachroniques, paralysants.
>
> Ainsi l'idée suit-elle la loi du méandre. Les moments du « simple » sont le dénouement des crises aiguës et critiques de la complication.[171]

Para Le Corbusier, las ciudades se han urbanizado sin doctrinas que las guíen o direccionen. Han tenido claro de dónde vienen; han mirado al pasado una y otra vez, pero esto mismo ha causado su estancamiento. Por esta razón plantea que es hora de mirar hacia adelante; es hora de saber hacia dónde ir. Para ello define la necesidad de un diagnóstico y una línea de conducta, que ayude a desvanecer el "meandro putrefacto" en el que ha caído la ciudad.[172]

Si en este texto Le Corbusier identifica y plantea el diagnostico de los problemas de la ciudad, en *La Ville Radieuse* en 1935, consolida las herramientas de trabajo para intervenir.

1935 - La Ville Radieuse

Como ya se ha mencionado anteriormente, en *La Ville Radieuse* (1935) recoge las teorías sobre la ciudad y define una doctrina sobre el urbanismo moderno como "respuesta a Moscú". Así como los referentes a la precisión de las leyes de la naturaleza representadas en las casillas anteriores han sido consolidados en los planteamientos de este libro, lo mismo sucede con el tema de esta cuarta casilla del Poema, identificado con la *ley del meandro*. Esta teoría la precisa tanto en términos gráficos como teóricos, al igual que en los ejemplos anteriores y la desarrolla en el mismo capítulo titulado: *« Lois »*, en la *3e Partie* del libro.[173] En este apartado en el que define las leyes de la naturaleza y su relación con las actividades humanas y por ende, las de la ciudad,[174] Le Corbusier dedica la quinta ley, al desarrollo y planteamiento de la *ley del meandro*, en tres de los cuatro puntos que la conforman.

Esta quinta ley está compuesta por cuatro apartados: *1. « Enchainement Harmonieux »; 2. « L'Accident »; 3. « La Loi du Méandre »;* y *4. « L'Harmonie enchaine a nouveau ».* En el primer apartado desarrolla la *ley del agua*, la cual está relacionada con la segunda casilla del Poema. El segundo, tercero y cuarto apartado, están relacionados con la *ley del meandro* como una mirada más precisa sobre uno de los elementos que conforman los ciclos del agua, pero en el que encuentra una fórmula directa de aplicación, anlógica a sus teorías sobre los problemas de la ciudad.

En el segundo punto, *« L'accident »*, inicia la descripción de formación del meandro. La formación (el problema) se desarrolla por lo que él denomina como el "accidente"; un ente externo, que en este caso es la roca que empieza a desviar el curso natural del río.

> Voici que l'avion nous révèle subitement un accident dans la course régulière de l'eau vers la mer.
>
> Un obstacle a barré la route, du moins l'a obstruée : un rocher. Comme le malaise éclate, comme le signe de la maladie est pertinent, comme un jeu de conséquences considérables va se dérouler dans le temps et l'espace ! Le méandre est amorcé. Pour l'instant ce n'est qu'un petit accident. Mais déjà le phénomène d'érosion commence sa lente destruction de la loi simple et limpide de la marche de l'eau : projetée d'un côté par la présence de l'obstacle, déroutée de son axe, l'eau s'en va buter au rivage. Elle le mord, l'effrite, le corrode. Mais, pulsée hors de son axe, l'incidence lui imprime un mouvement contraire : mathématiquement, elle bute à l'autre rivage qu'elle mord et corrode.
>
> Et voici l'eau sortie de sa ligne et lancée dans un zigzag contraire à la loi. Au lieu de parvenir normalement à la mer, le méandre étant amorcé va la retenir extraordinairement.[175]

---

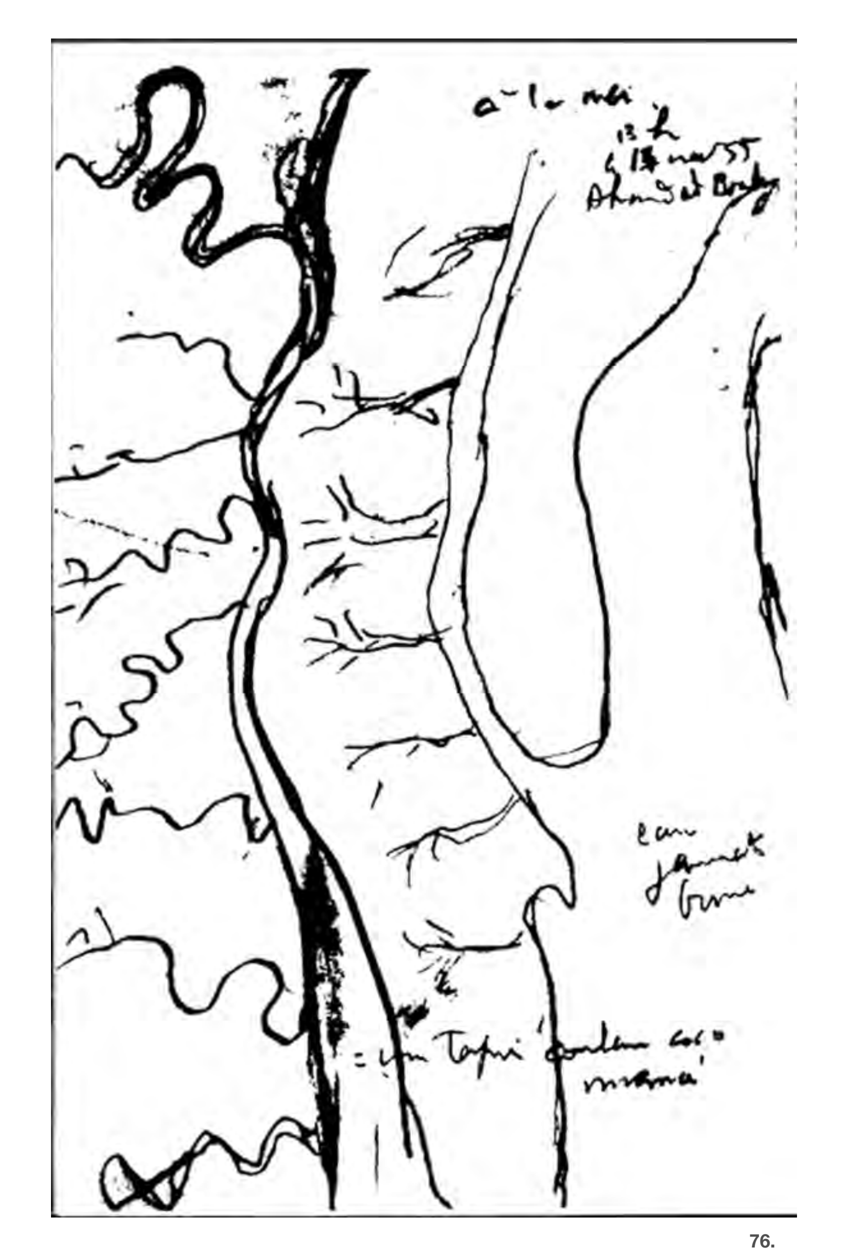
171 Ibid., p. 143.

172 Ibídem.

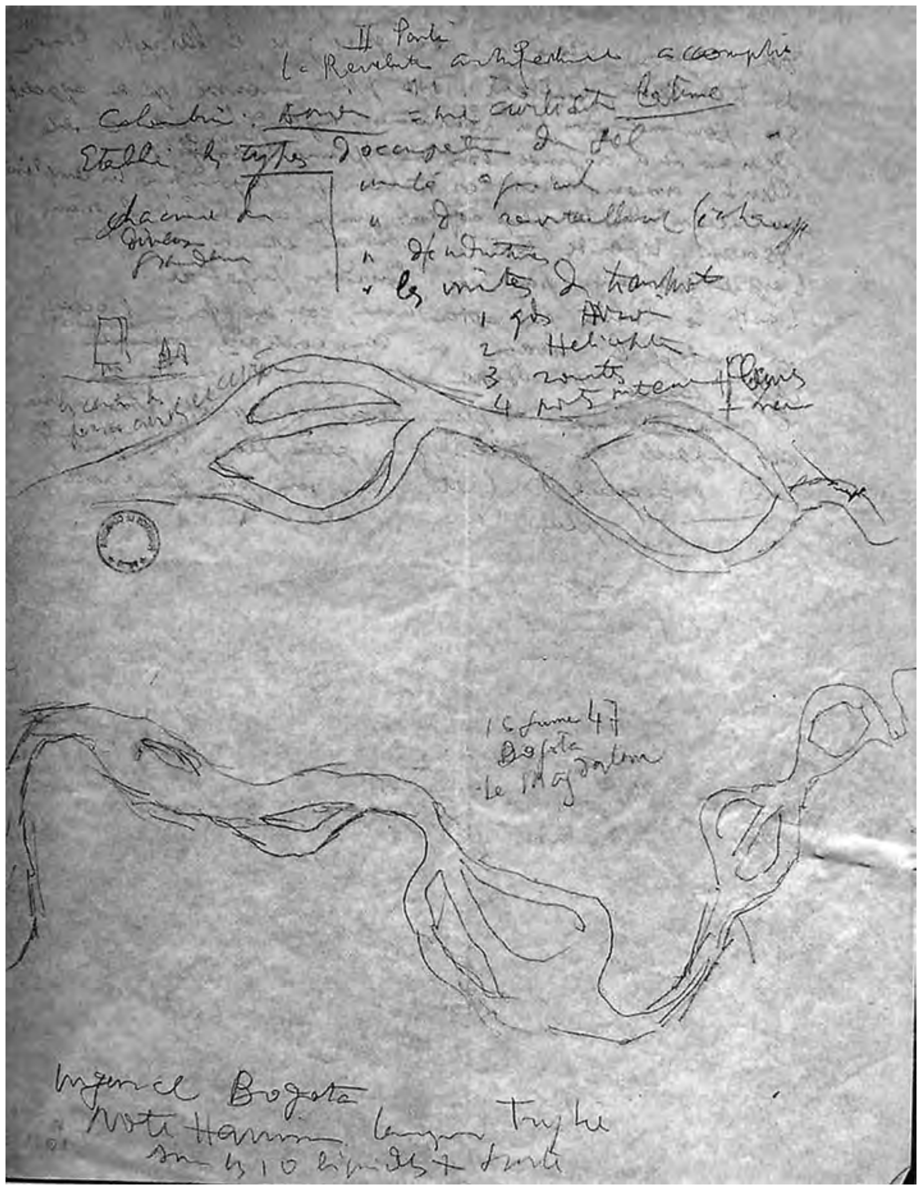
173 LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, op. cit., pp. 76-85.

174 Recordar que este capítulo está dividido en once leyes, las cuales ya han sido mencionadas en el desarrollo de las casillas anteriores: 3 Partie: les Temps nouveaux; capítulo « Lois ». Leyes que lo conforman: *1.Horologe de la terre ; 2. Le male et le femelle ; 3. Dictature du soleil ; 4. Les caractères ; 5.1. Enchainement harmonieux ; 5.2. L'accident ; 5.3. La loi du méandre ; 5.4. L'harmonie enchaine à nouveau ; 6. Saison du monde, saison des hommes ; 7. A l'encontre des lois de nature : dépérissement et mort ; 8. Infini des combinaisons ; L'homme, médium ; 10. Destin de l'esprit ; 11. Création inefficace, création efficace.* Ver: Ibídem.

175 Ibid., p. 80.



76.



77.

76. 1960*, Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, p. 304

77. FLC F2-20-74A

Esta explicación está acompañada de una información gráfica, a partir de cinco dibujos que presenta junto al texto (figs. 73-75).[176] En ellos presenta cinco tipos de desviaciones accidentales que puede sufrir el curso de un río: ramificación, obstrucción por causa de una roca, lo cual genera una curva obligada para continuar su cauce, estancamiento de agua en algunos puntos y la desembocadura de los ríos en el mar.

El tercer punto lo denomina *« La loi du méandre »*. En el texto presenta cómo descubre la figura accidental del meandro al sobrevolar los ríos de Sur América. Esta figura la define como una revelación aterradora y la identifica como analogía al destino humano, en términos de las posibilidades de estancamiento de las civilizaciones en su propio lodo, cuando renuncian al mirar hacia delante y se quedan estancadas en su propia historia.

> Les grands fleuves de l'Amérique du Sud offrent à l'avion scrutateur une révélation effarante : le méandre. Et plus que cela : le méandre du méandre.
>
> Le méandre, sur le plan des destins humains serait profondément démoralisant, si, tout à coup, il ne se dénouait miraculeusement.
>
> Nos œuvres humaines peuvent sombrer dans la moisissure du méandre, et des civilisations disparaître, et des apogées s'engloutir, et des hégémonies s'effondrent.
>
> C'est lorsque l'énergie suffisant et opportune n'est pas surgie à l´heure juste : l'histoire enregistre, la page tourne. C'est une mort.[177]

Para el argumento de este punto realiza un dibujo (fig. 75) en el que es posible observar, el curso normal de un río, rodeado de vegetación sobre ambas orillas y en algunos puntos, la conformación de algunos meandros laterales, como representación del agua estancada dentro de la misma vegetación.

El cuarto punto lo denomina *« L'harmonie enchaine a nouveau »*. Si en el punto anterior plantea el problema como el enlodamiento tanto de las civilizaciones, como de la propia naturaleza, en este cuarto punto demuestra cómo la misma naturaleza, entendida como una máquina continua e imparable, produce ella misma, la solución: el des-estancamiento, la vía de salida. Igual que la naturaleza, el hombre con su trabajo, tiene la capacidad de encontrar la salida, la solución al estancamiento y el camino a seguir. El papel de la arquitectura y del planeamiento urbano es encontrar la salida y plantear la solución.

> La nature, elle, ne peut s'arrêter ; il lui faut une solution à tout, même aux maladies périlleuses. A l'heure voulue, le méandre se dénoue. Le chemin droit est retrouvé. Mais pendant longtemps encore, des parasites, des miasmes, des fièvres, des moisissures encombreront la route retrouvée.
>
> Ainsi en est-il de nos travaux humains : on peut briser l'impasse du méandre. Au moment où tout apparaît insoluble dans la confusion même, surgit la solution qui précipite, cristallise, catalyse. La solution s'énonce ; elle est indiscutable, elle est la vérité. Pourtant les parasites sont autour et les moisissures, et il faudra des balais et des énergies pour nettoyer les abords de la route retrouvée.
>
> Ainsi en architecture et en urbanisme ; ainsi en sociologie et en économique ; ainsi en politique.[178]

176 Ibídem.

177 Ibídem.

178 Ibídem.

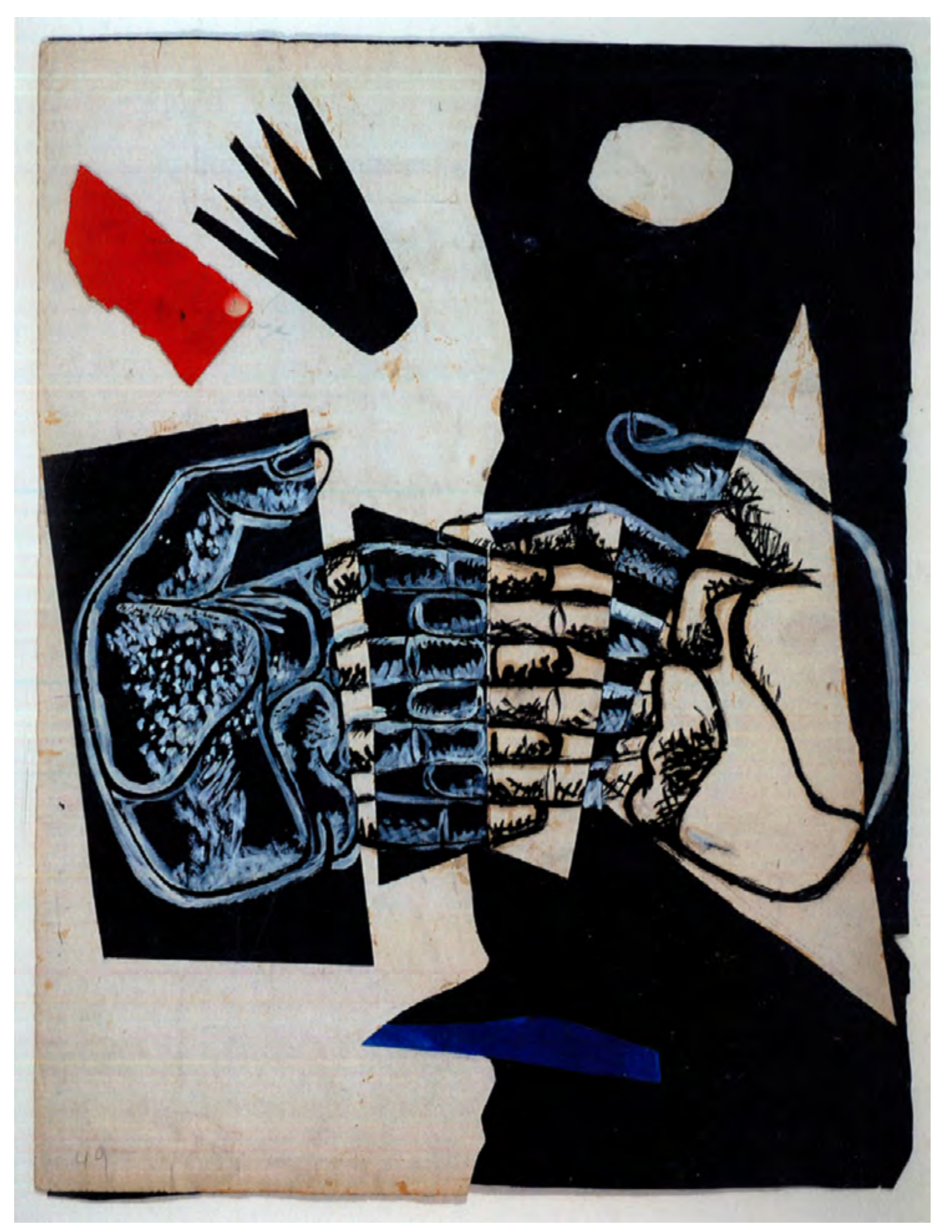




78.



79.



80.



78. Quinta imagen -primera fila, *Carnet Nivola I*, p.184, 1948 (FLC W1-8 184).

79. Quinta imagen -primera fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)

80. Maqueta definitiva para la litografía A5-Mileu de *Le Poème de l'angle droit,* p. 49

5.1.5 A5-Quinta imagen: La ley del equilibrio entre contrarios complementarios

5.1.5.1 Maqueta para la litografía definitiva, 1953[179]

Sobre un fondo dividido verticalmente en dos áreas, -el lado izquierdo definido por un fondo blanco y el derecho por un fondo negro-, dos manos abiertas entrelazan sus dedos en el centro de la imagen (fig. 80). En la parte superior de la mano izquierda, sobre el costado blanco, se encuentran dos objetos en posición diagonal: el primero es una mancha roja, como si fuese un pedazo de papel recortado, y el segundo, un objeto cónico de color negro, con cinco puntas abiertas en la parte superior. En el lado contrario, sobre la mano derecha y fondo negro, Le Corbusier ubica un círculo blanco.

En esta imagen presenta formas opuestas: lo afilado versus lo curvo; el blanco versus el negro; la mano derecha versus la izquierda. Sin embargo, los elementos contrarios no cesan ahí. La palma de la mano izquierda se encuentra ubicada sobre una figura rectangular vertical en color negro, sobre el fondo blanco; y sobre el lado opuesto, la palma de mano derecha nace de una figura triangular blanca, sobre el fondo negro: dos elementos opuestos adicionales, además de lo rectangular versus lo triangular. En el fondo del cruce de los dedos, en el centro de la imagen, se repite el contraste. Dos rectángulos se oponen: sobre el lado blanco contrapone uno negro, y sobre el lado negro, contrapone como fondo de los dedos, un rectángulo blanco. El equilibro de la imagen se complementa en su totalidad, con los únicos dos colores en la litografía: si en la parte superior se ha identificado una mancha roja (color cálido) sobre el costado blanco, está encuentra su equilibro con una mancha horizontal azul (color frío) sobre la parte inferior del área negra, como si se tratase de una boca.

Dos manos abiertas entrelazadas sobre un fondo negro y blanco expresan la *unión* necesaria para el desarrollo del oficio entre opuestos que se complementan. La existencia de tensiones y de enfrentamientos genera la atracción, la maduración de la unión. Derecha e izquierda, dos mundos; el uno es necesario para el otro; es el trabajo en equipo. Reinstauración del trabajo en equipo entre el ingeniero y el arquitecto, desdibujado desde la separación temática producto de las academias; técnica y arte, naturaleza y máquina, cálculo y emoción, número y percepción: combinación de opuestos sintetizados en la idea de una sola figura.

En el texto que acompaña la imagen Le Corbusier dice:

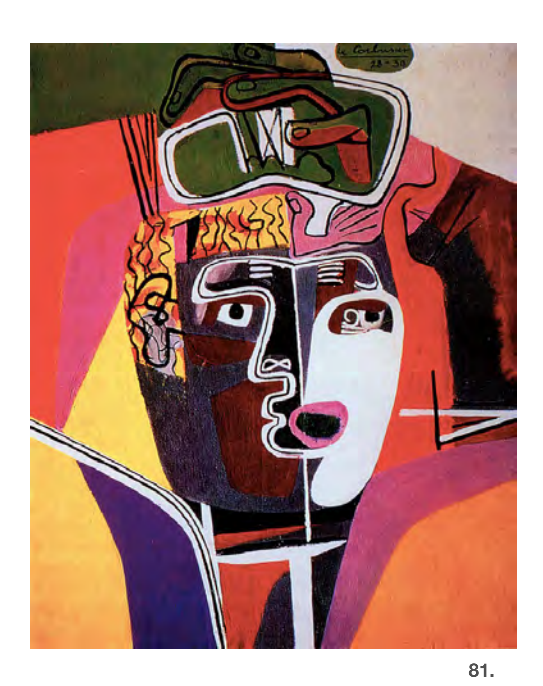
> Entre pôles règne la tension
> Des fluides s'opèrent les
> Liquidations de comptes des
> Contraires se propose un
> terme à haine des
> inconciliables mûrit l'union
> fruit de l'affrontement
> Le courant traverse et résout
> a traversé a résolu.
> J'ai pensé que deux mains
> et leurs doigts entrecroisés
> expriment cette droiture et
> cette gauche impitoyablement
> solidaires et si nécessairement
> á concilier.
> Seule possibilité de survie
> offerte à la vie.[180]

5.1.5.2 Genealogía de la imagen y construcción del concepto

La imagen que presenta para esta casilla del Poema, no es reconocible hasta ese momento dentro de algún esquema iconográfico específico en su obra. Sin embargo, el tema de manos entrelazadas o manos en general, es recurrente en su pintura desde finales de los años veinte. Cuando en 1927 la figura humana irrumpe en su pintura, las manos y las formas orgánicas a las que denomina *objetos a reacción poética,* comienzan continuamente a aparecer en ellas. Algunas manos se entrecruzan, otras acarician, unas en posición de recibir, otras en posición de dar; otras como representación análoga de objetos

179 Maqueta definitiva para la litografía A5-Mileu del *Le Poème de l'angle droit,* p. 49. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de *"Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto"* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V*., Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.

180 Texto de *Milieu A5* en: LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 43-48.



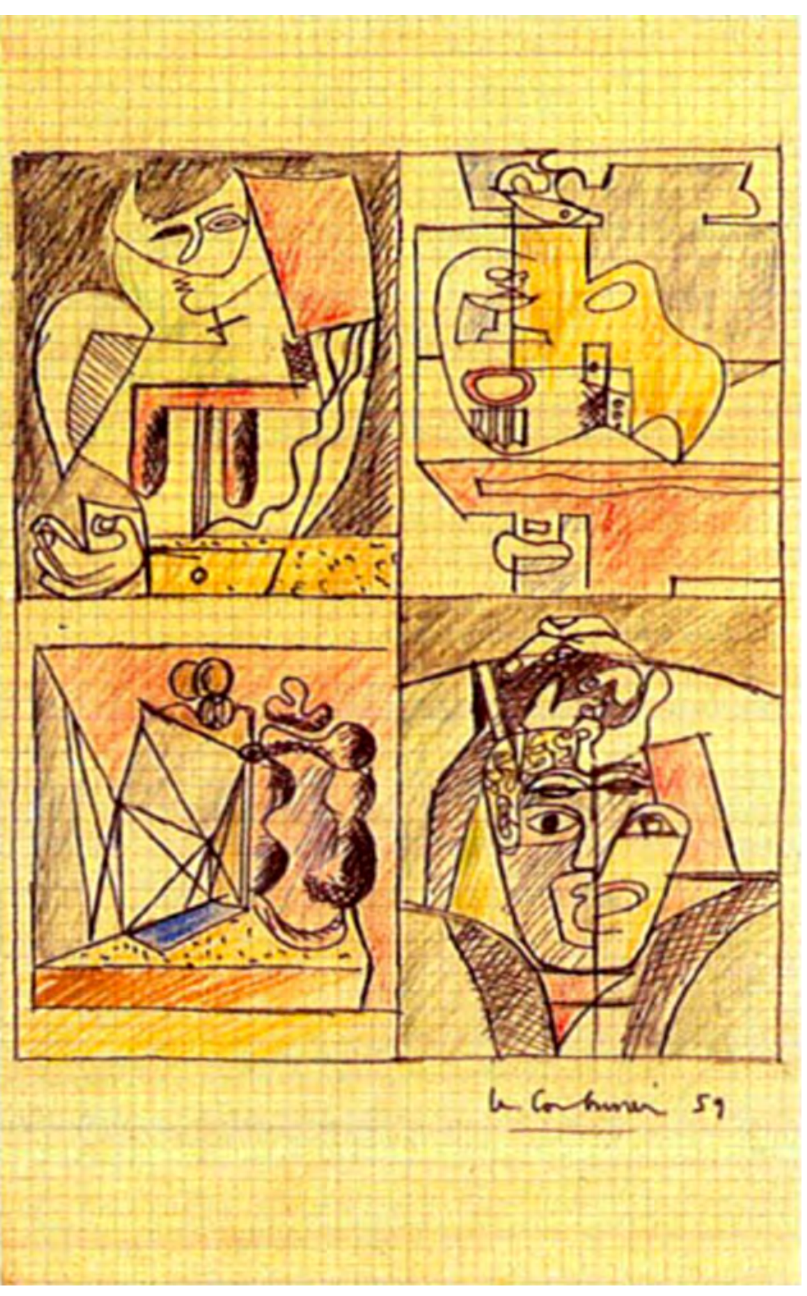
81.



82.



83.



84.

81. 1939-40, *Mains croisées sur la Tête* (FLC 234)

82. 1939, *Tête et mains croisées* (FLC 381)

83. 1959, *Mains croisées sur la tête* (Ver: Jornod, fig. 511)

84. 1959, Dessin préparatoire pour la sèrie des quatre émaux (Ver: Jornod, fig. 509)

útiles como por ejemplo un tenedor. Sin embargo, más allá de las manos que presenta para esta imagen del Poema, es esencial también, el referente de la división entre los dos lados opuestos: derecho e izquierdo, divididos por una línea sinuosa vertical, que define el punto de unión en el que las dos manos se entrelazan. Ninguna de las dos pierde su lugar; la derecha permanece sobre el lado derecho y la izquierda como espejo, en el lado izquierdo. Ellas entrecruzan sus dedos sobre el eje vertical, y consolidan una tensión de fuerzas a través de la acción, sobre el eje horizontal, como resultado de la posición natural en la que el hombre realiza el acto de entrelazar las manos.

Por la ausencia de una imagen iconográfica igual o parecida hasta este momento, es necesario, como en algunos de los ejemplos anteriores, hacer una búsqueda de los elementos y de las ideas que la conforman de forma independiente, para luego acudir a la lógica del ensamblaje de las piezas, en la imagen iconográfica.

Las manos entrecruzadas y el equilibrio entre opuestos en su pintura

A finales de los años treinta y los cuarenta, Le Corbusier trabaja el tema de la dualidad y la ley del equilibrio entre contrarios en algunas de sus pinturas. Los temas están establecidos entre el sentido de lado izquierdo y el derecho, como por ejemplo, en la composición de un rostro o las manos. Investiga el concepto de los polos opuestos, que juntos conforman el equilibrio de la unidad, principalmente en la figura humana. Es posible identificar estos temas en dos pinturas: *Mains croisées sur la Tête* (1939-1940) (fig. 81)[181] y *Tête et mains croisées* (1939) (fig. 82).[182]

En estas dos obras presenta un rostro de frente en el centro del lienzo. Una línea blanca y recta, atraviesa el rostro por el eje central, dividiéndolo en dos partes: derecha e izquierda. Sobre la cabeza de cada una de las pinturas, dos manos entrecruzadas se posan sobre ellas. En la primera pintura, las manos están definidas por dos colores complementarios: casi su totalidad en verde y algunos bordes delineados en rojo. Sobre el eje del cruce de las manos, aparece un rectángulo blanco con una cruz negra en X, en el centro. Sobre el lado derecho del rectángulo, pinta uno de menor dimensión, también en blanco, como si aludiese a una puerta que se abre. En la segunda pintura, las manos están pintadas casi en su totalidad, en tonos negros y grises, y algunos puntos delineados en blanco; una vez más, presenta el equilibrio entre colores contrarios y complementarios. En este ejemplo, desaparece el rectángulo central y permanecen únicamente las manos.

181 FLC 234

182 FLC 381

Naïma y Jean-Pierre Jornod, en el texto de presentación de la primera pintura, *Mains croisées sur la Tête* (1939-1940), la definen con estas palabras:

> Dans cette peinture, ce qui frappe, au premier regard, réside dans la division en deux demi-visages décalés en hauteur, de nature différente, reflétant un sentiment d'ambivalence, de dualisme des émotions de l'Homme.[183]

Más adelante complementan la idea:

> Cette peinture, qui présente les deux facettes de l'être, réunit par extension l'homme et la femme, le soleil et la lune, le jour et la nuit, mais également le bien et le mal, le bon et le mauvais, le courage et la peur, l'ange et le démon. Elle illustre, ainsi, la théorie qui stipule que la force naît de l'équilibre des contraires.[184]

Y terminan con esta cita:

> Nous terminons les commentaires sur cette peinture en citant les propos d'André Gide, prémonitoires pour Le Corbusier : « Chaque homme qui s'efforce vers un idéal nous offre un exemple de ce dédoublement ».[185]

La segunda pintura, *Tête et mains croisées* (1939), la identifican como una continuación del estudio sobre las ideas de la primera, ya que en realidad, son pocos los cambios. El más evidente está en la gama de colores que utiliza en la una y en la otra. En 1959, después de publicar el Poema, retoma el tema de estas dos pinturas y realiza *Mains croisées sur la tête* (1959) (fig. 83).[186]

Existen otras pinturas como *La Mouquère* (1939) (fig. 85)[187] y *Les deux Mouquères d'Alger* (1939) (fig. 86),[188] en las que trabaja el detalle de la cabeza, las manos sobre ella y la diferenciación entre el lado derecho e izquierdo del rostro. En estos ejemplos lo hace a partir de una línea divisoria o a través de la uti-

183 JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint,* Tomme II, 2005, op. cit., p. 672.

184 Ibid., p. 674.

185 Ibídem.

186 Ver: Ibídem, fig. 511.

187 FLC 51

188 FLC 224



85.



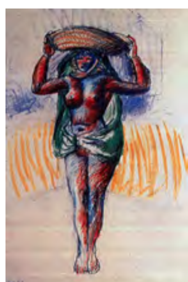
86.



87.



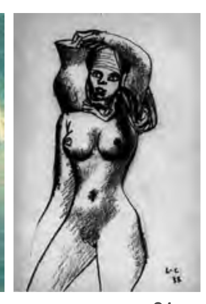
88.



89.



90.



91.

85. 1939, *La Mouquère* (FLC 51)

86. 1939, *Les deux Mouquères d'Alger* (FLC 224)

87. 1931, Postal: *Afrique du Nord - Daneuse* (FLC L5-(3)-73)

88. 1931, Postal: *SCENÈS et TYPES - Jeune fille Mauresque ND* (FLC L5-3-69)

89. 1932, *Femme au panier* (FLC 1350)

90. 1931, Postal del África (FLC L5-(3)-342)

91. 1933, *La Cruche* (Ver: Jornod, fig. 513a)

lización de dos colores distintos para cada lado. Aunque en estas dos pinturas, las manos no son el tema central, es igualmente relevante observar que continúa con el planteamiento de algunos de estos detalles, como la continuidad del estudio de un tema, el cual será consolidado años más tarde como un ícono.

Estas dos pinturas están basadas en algunas postales de mujeres del norte del África, que Le Corbusier colecciona. En las postales, ellas aparecen con sus brazos sobre su cabeza. Esta posición está relacionada con el sentido del trabajo, puesto que ellas cargan vasijas o canastas sobre sus cabezas (figs. 87-88).[189] En la pintura reinterpreta la imagen y cambia algunos aspectos: mantiene la posición de los brazos y desaparece los elementos sobre la cabeza; ellos son remplazados por las manos entrecruzadas de las dos pinturas anteriores. La postura de las figuras, la toma de otra postal de 1931 (fig. 87),[190] en la que la mujer posa para la fotografía con sus manos sobre la cabeza, pero en ella no es posible ver los dedos entrecruzados como se ven en la pintura.

Otro grupo de pinturas que se pueden relacionar con detalles de estos temas son: *Ozon et Georges* (1943),[191] *Etude pour Ozon et Georges II* (1940-41),[192] *Ozon et Georges II* (1943), [193] *Ozon et Georges III* (1944) y *Ozon et Georges IV* (1947),(figs. 92-95). En estas pinturas cambia la posición de las manos entrecruzadas; ellas ya no se enceuntran sobre la cabeza, sino en la parte inferior de la imagen.

Otro ejemplo del equilibrio de contrarios es posible encontrarlo en una imagen iconográfica que desarrolla para el libro *La Maison des Hommes* de 1942, ubicada al final del libro. Aunque no es directamente el mismo dibujo del Poema, la referencia a las imágenes compuestas por opuestos en equilibrio, entrelazados dentro de un mismo objetivo, pueden ser encontradas en la figura de una cabeza conformada por dos mitades, titulada *Méduse/soleil Apollon* (fig. 96).[194] En ella representa la dualidad entre lo femenino y masculino de una forma más mitológica que realista. Sobre el sentido de dualidad en esta imagen,

---

189 Ver imágenes complementarias a esta pintura presentadas en: JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme II, 2005, op. cit., pp. 676 – 677, (figs. 512a, 512b, 513a, 513b, 513c)

190 Ibid., p. 677, fig. 513c. FLC L5 (3) 73.

191 FLC 16

192 JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme II, 2005, op. cit., p. 754, fig. 588.

193 FLC 396

194 LE CORBUSIER y DE PIERREFEU, François, *La Maison des hommes,* 1942, op. cit., p. 205.

Richard Moore hace referencia a Hermes y Mercurio como representación de la síntesis del “fenómeno celestial” entre el sol y la luna. Él identifica estos temas a través del sentido de dualidad en la esencia de la alquimia:

> Alchemy appealed to Le Corbusier first for the way in which opposites were separated and joined *(solve et coagula);* second, for its attempt to transform basic matter into a higher substance called the “qintessence” or “Philisopher’s stone”; third, for its assertion that the earthly elements and process were expressions of greater cosmological phenomena and events, (i.e. a microcosm/macrocosm philosophy); and finally for the anthropometric nature of the alchemical doctrine symbolized by Mercury or Hermes, who represented the primal synthesis between the celestial phenomenon of the sun and moon, or the terrestrial elements of sulfur and salt. As such, Mercury was a dualistic being *rebis*, or *homunculus*, with androgynous qualities dominated by the female forces of nature. [195]

En el artículo que Moore publica unos años después en la revista *Oppositions* (1980) sobre el Poema, retoma el tema de la alquimia, la dualidad y la relación de estos conceptos con la imagen de *Méduse/soleil Apollon.* Hace énfasis en la dualidad entre lo femenino y lo masculino implícito en esta figura y en la relación de estos temas con algunas de las imágenes que aparecen en algunos de los recuadros de las tres primeras filas del iconostasio, y en otros elementos del Poema como la carátula (fig. 24, capítulo 2). Según su descripción, ésta contiene los mismos principios compositivos de la quinta imagen (A5) de la primera fila del iconostasio del Poema:

> Both the sun with its dark cloud and the waning crescent of the moon facing it the right reflect this weakened, transitional state. This leads to a new state in which both halves work together to form a single composite head or face, showing the kind of male-female dualism which had occurred in a drawing of 1946, and which appears numerous times on the iconostase, especially in zone A – C.
>
> In this elaborated context of symbolic design, it is likely that the red and blue colors that appear on the cover page, and which differentiate the two interlocking mathematical series of Le Corbusier’s Modulor Man, shown at the beginning of zone B, are being revealed as the dualistic sign of Mercury, or Hermes. Mercury, the most important subject in alchemy, is the offspring, or archetypal child, of the masculine sun and the feminine moon. Together with the sun and moon Mercury accounts for the number three, the alchemical symbol of agency or creative activity.[196]

195 Ver: MOORE, Richard A., *Le Corbusier: Myth and Meta Architecture. The Late Period 1947-1965*, 1977, op. cit., p. 6

196 MOORE, Richard A., “Alchemical and Mythical Themes in the Poem of the Right Angle 1947-1965”, 1980, op. cit., pp. 113-114.



92.



93.





94.





95.

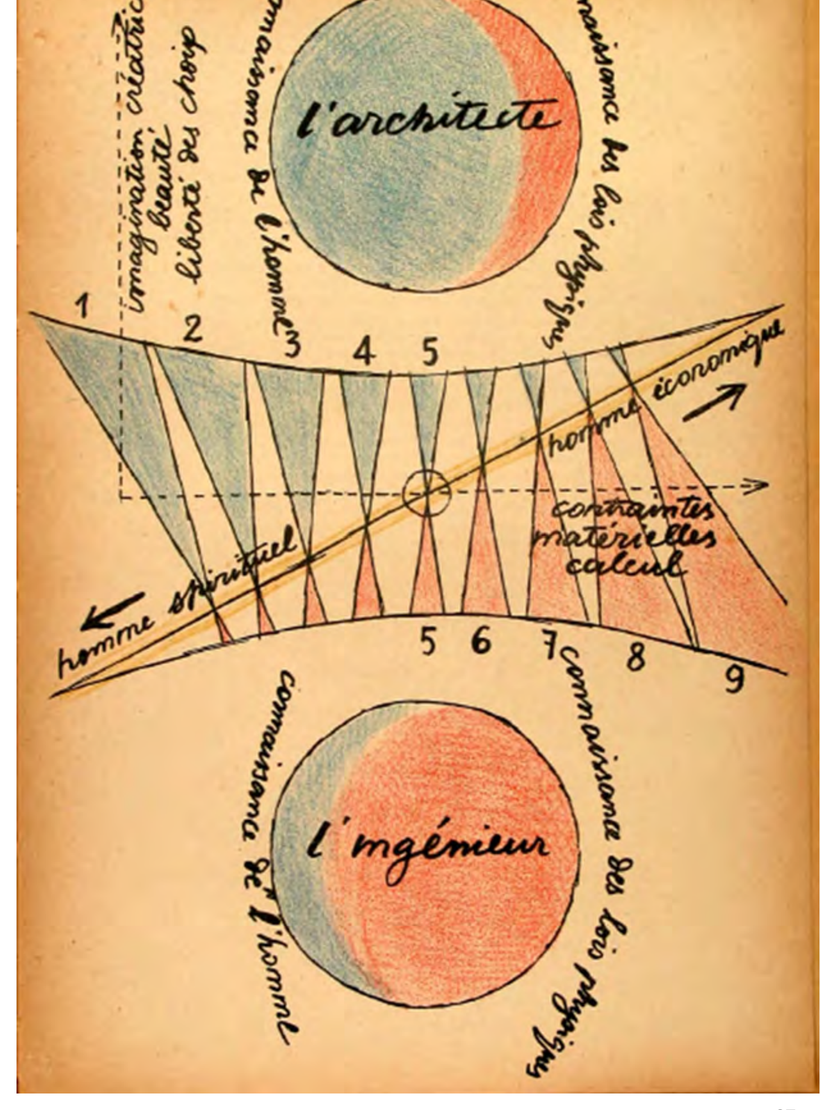
92. 1943, Ozon et Georges (FLC 16)

93. 1943, Ozon et Georges II (FLC 396)

94. 1944, Ozon et Georges III (FLC 127)

95. 1947, Ozon et Georges IV (FLC 260)

96.



97.

96. 1942, Figura de *Méduse/soleil Apollon,* publicada en *Maison des Hommes*, p. 221

97. 1942, Imagen de la relación entre el arquitecto y el ingeniero*,* publicada en *Maison des Hommes*, p. 205

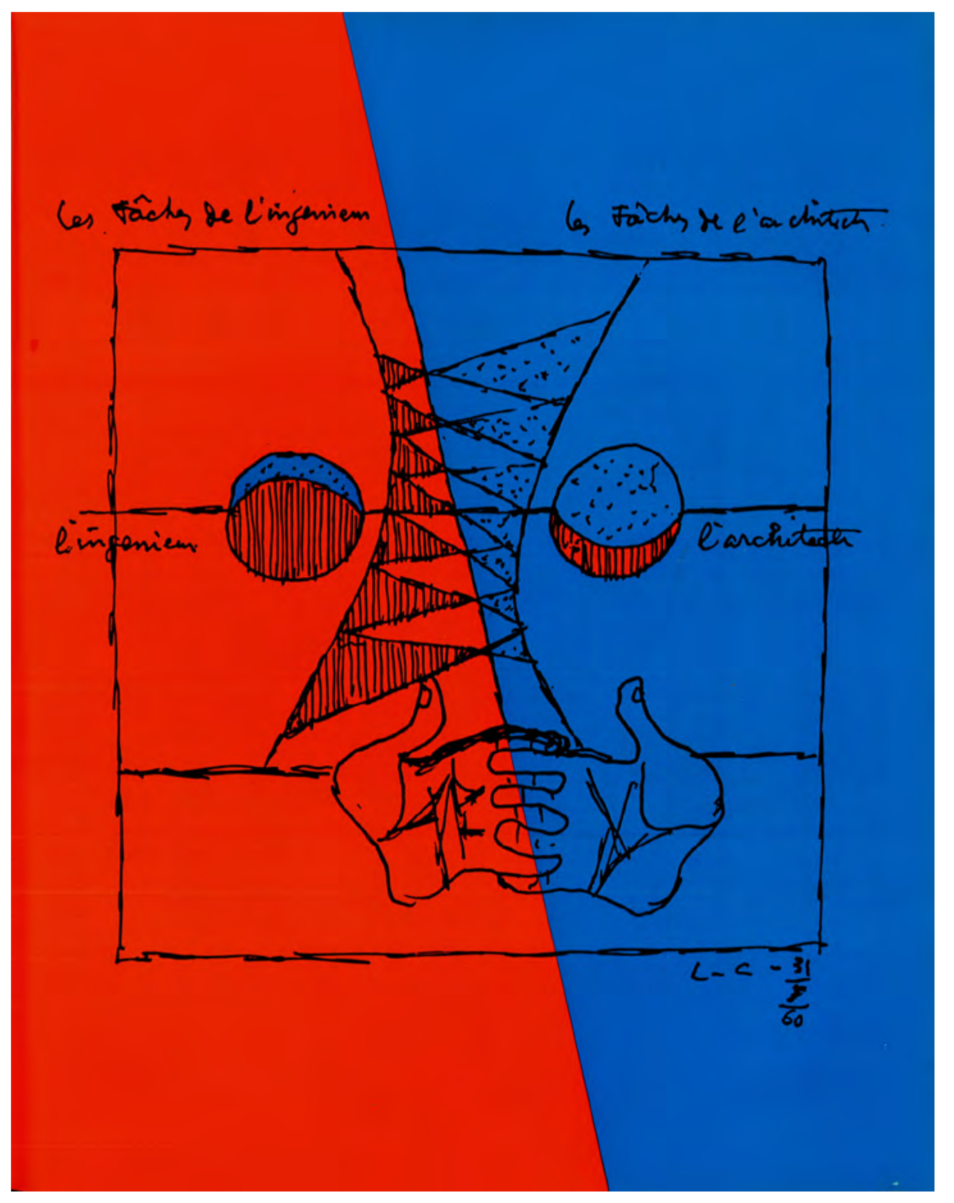
Le Corbusier trabaja el sentido de la dualidad y el equilibrio entre contrarios en otra imagen que no está identificada como una pintura. Es la precisión de una idea la cual es consolidada como un signo o como una imagen iconográfica, según cómo la presente. Esta dualidad, ya no la identifica en la figura humana, sino en el contexto del trabajo del arquitecto.

El esquema del arquitecto y el ingeniero

Otra imagen reconocida bajo esta misma filosofía se encuentra también en el libro de *La Maison des Hommes* (1942). Es un esquema que sintetiza la relación del trabajo entre el arquitecto y el ingeniero, como figuras complementarias (fig. 97). [197] En él formula los deberes y los campos en los que cada uno debe moverse, sin pisarse o entrometerse en el campo del otro. Le Corbusier afirma sobre esta relación, que *« plus rein ne se construit dans le monde sans le dialogue 'persévérant et fructueux' de l'ingénieur et de l'architecte, -chacun occupant sa place, chacun ayant ses devoirs et ses droit. »* [198] Entre ellos se crea un lazo de colaboración conjunta: es como la de la mano izquierda con la derecha, se ayudan y se necesitan para crear, más nunca la una será la otra; el polo positivo, jamás será el negativo, ni el blanco será negro, ni el negro, blanco. En el caso de la luz, su opuesto es la sombra; la sombra enfatiza las zonas de luz y la luz enfatiza las formas a través de resaltar las sombras. Por esta razón si se utilizan estos dos ejemplos gráficos, el de *Méduse/soleil Apollon* o el del ingeniero y el arquitecto -rotándolo 90 °-, es posible verificar la precedencia de la composición de la imagen para el Poema en conceptos anteriores, aunque no sean gráficamente iguales.

> Pendant l'occupation, j'avais créé l'A.S.C.O.R.A.L. et j'avais, dans un signe emblématique, délimité les « tâches » des constructeurs, -tous au contact les uns avec les autres mais différents l'un de l'autre,- les tâches de la architecte, les tâches de l'ingénieur. Et j'avais placé la sphère de l'architecte en haut et la sphère de l'ingénieur en bas. [199]

Para verificar la relación que se genera entre el esquema del Arquitecto y el Ingeniero en una visión futura, en la página 307 de su libro *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente* (1960), presenta el esquema, pero lo gira 90 ° y lo ubica verticalmente (fig. 98). En la parte inferior adhiere las dos manos entrecruzadas y separadas por una línea vertical que divide las dos áreas, al igual



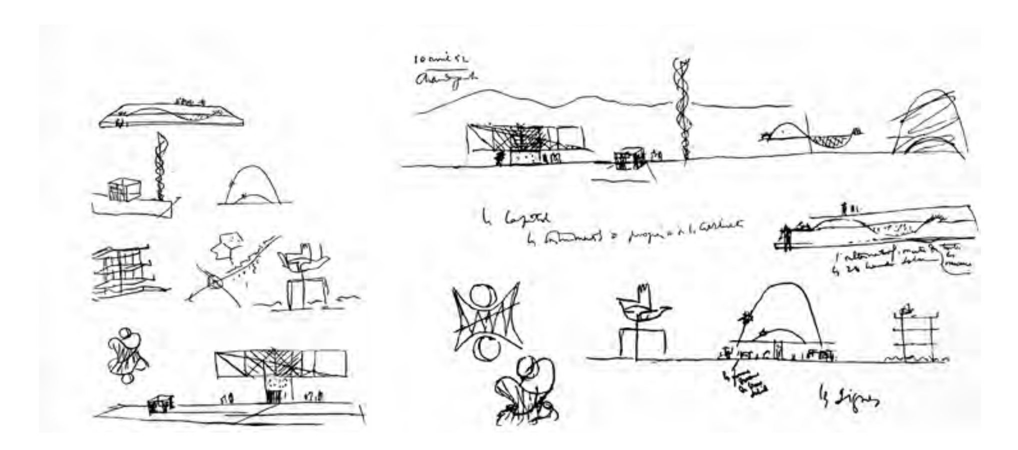
98.

98. 1960, Imagen de la relación entre el arquitecto y el ingeniero, publicada en *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, p. 307

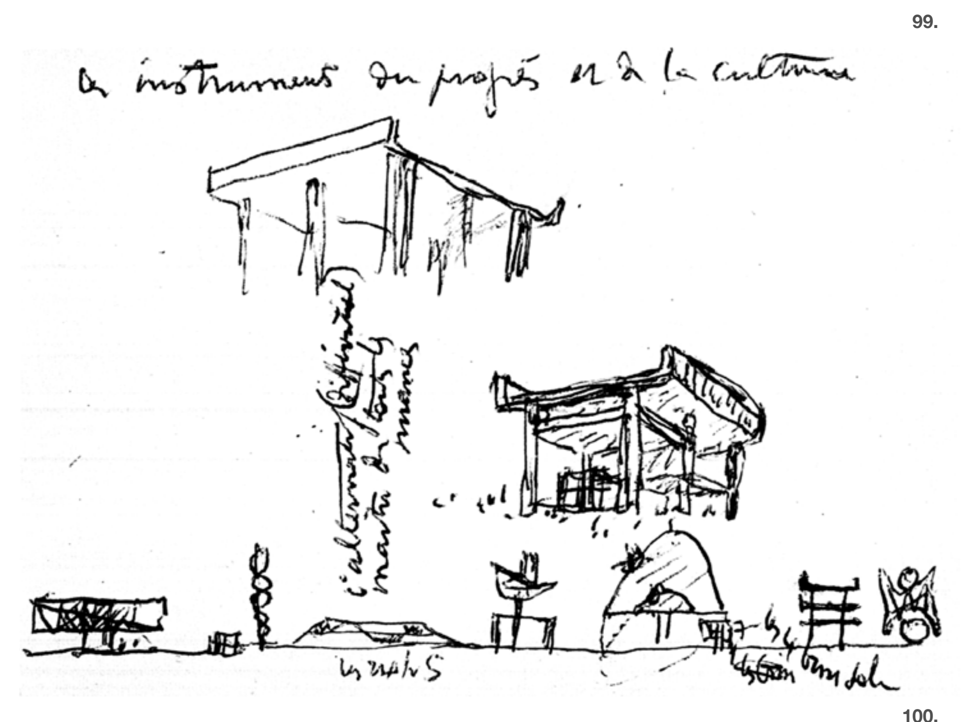
197 Este es el mismo esquema que utiliza para identificar el ASCORAL.

198 LE CORBUSIER, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, 1960, op. cit., p. 306.

199 Ibídem.



99.



100.

99. 1953, *Œuvre complète 1946-52*, p. 157

100. 1952, *Carnet Indes F 26* (Fig. 859)

que en el esquema para el Poema.

1959. Dans le livre évoqué ci-dessus[200] j'ai donné un quart de tour à mon dessin ; l'ingénieur et l'architecte sont à l'horizontal l'un et l'autre ; l'un et l'autre à même niveau mais chargés de devoirs et de responsabilités différents.

Je conclus:

Tâches de l'ingénieur : respect des lois physiques, résistance des matériaux (contraintes matérielles, calculs, homme économique sécurité (d'ailleurs relative bien entendu).

Tâches de l'architecte : connaissance de l'homme, imagination créatrice, beauté, liberté des choix (homme spirituel).

Et sur la sphère de l'architecte apparaît un reflet d'ingénierie : le reflet de la connaissance des lois physiques. Et sur la sphère de l'ingénieur apparaît, de l'autre côté, un reflet d'architecture : le reflet des problèmes humains.

Le schéma indique, en surfaces striées, le domaine de l'ingénieur ; en surfaces pointillées, le domaine de l'architecte. Sous ce signe symbolique de synthèse, deux mains entrecroisent leurs dix doigts horizontalement, à même niveau, fraternellement, occupées toutes deux solidairement à réaliser l'équipement de la civilisation machiniste. C'est le signe des « Constructeurs ». [201]

Este mismo año, en un texto escrito el 4 de junio de 1960 para el prefacio de la reedición de su libro *Précisions* (1930), presenta esté símbolo de las manos entrecruzadas en combinación con el esquema del Ingeniero y el Arquitecto como el símbolo de los "constructores" y escribe:

Un dibujo dedicado a los "constructores" termina la presente Introducción. Nueva etapa que pone desde ahora, en contacto permanente, fraternal, igual, a las dos vocaciones, cuyo destino es equipar la civilización maquinista y llevarla hacia un esplendor completamente nuevo. Estas dos vocaciones son: la del ingeniero y la del arquitecto. Una de ellas ya estaba en marcha, la otra, estaba adormecida. Eran rivales. La terea de los "constructores" se conjugan una con la otra desde la empalizada, la fábrica, el despacho, la vivienda, el palacio, hasta la catedral, hasta todo. El símbolo de esta asociación parece en la parte inferior

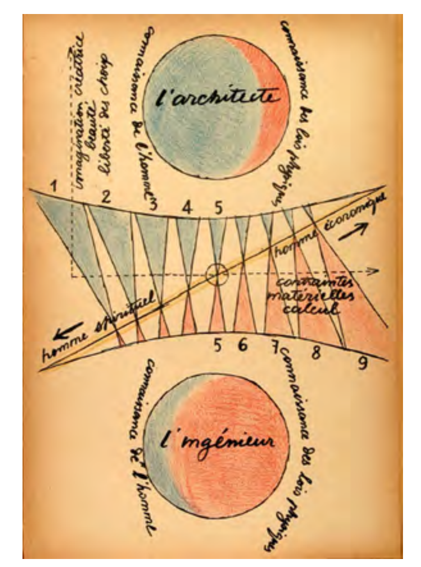
200 Se refiere al libro *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente* (1960), en el que publica esta cita, introduciendo el texto: « En ce moment s'imprime, en plusieurs langues, un ouvrage sur les recherches qui ont occupé toute ma vie, c'est-à-dire plus de cinquante années. La dernière page de ce livre montre un événement révolutionnaire : le dialogue continu, persévérant, fructueux, de l'architecte et de l'ingénieur, de l'ingénieur et de l'architecte, à même niveau, à responsabilité équivalente, à hiérarchie égale. Ce dialogue est celui des « Constructeurs ». Extracto extraído de la revista « SCIENCE ET VIE » en agosto de 1960, publicado en: Ibid., p. 306.

201 Extracto extraído de la revista « SCIENCE ET VIE » en agosto de 1960, publicado en: Ibídem.

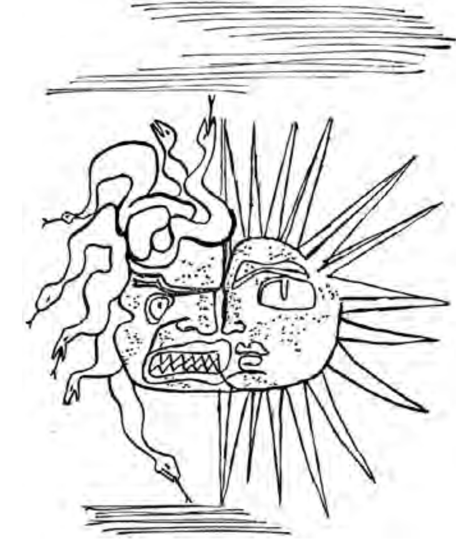
del dibujo: son dos manos cuyos dedos se entrelazan, dos manos puestas en la horizontal, dos manos al mismo nivel.[202]

Con los análisis de la construcción del concepto y la imagen iconográfica para los cinco apartados que conforma la *Milieu*, es posible afirmar que en cinco imágenes, se verifican reflexiones previas, útiles a aplicaciones futuras. Así mismo es posible reconocer signos y símbolos propios de la arquitectura de Le Corbusier, con los cuales trabaja y construye su obra. Y, en tercer lugar, que las imágenes ya han sido trabajadas previamente en búsqueda de puntualizarlas como imágenes iconográficas representativas de análisis y estudio del medio, y han sido traducidas gráficamente a símbolos inteligibles, transmisibles y comprensibles.

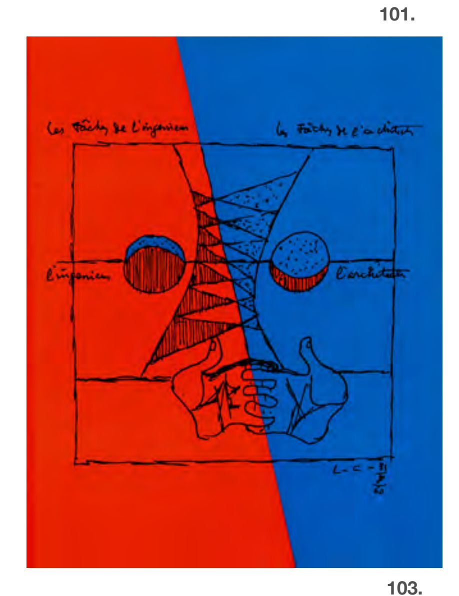
202 Apartado tomado del *"Prefacio"* de la reimpresión del libro *Précisions* (1930), escrito el 4 de junio de 1960 en París. Ver: LE CORBUSIER, *Precisiones: respecto a un estado actual de la Arquitectura y del Urbanismo*, traducido por J. Givanel, Ediciones Apóstrofe, Barcelona 1999, p.7.



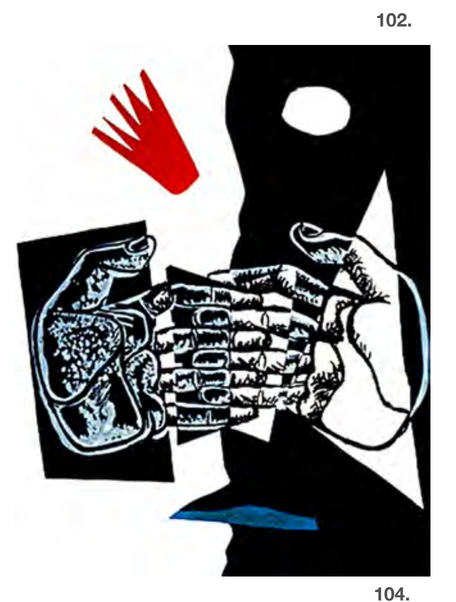
101.



102.



103.



104.

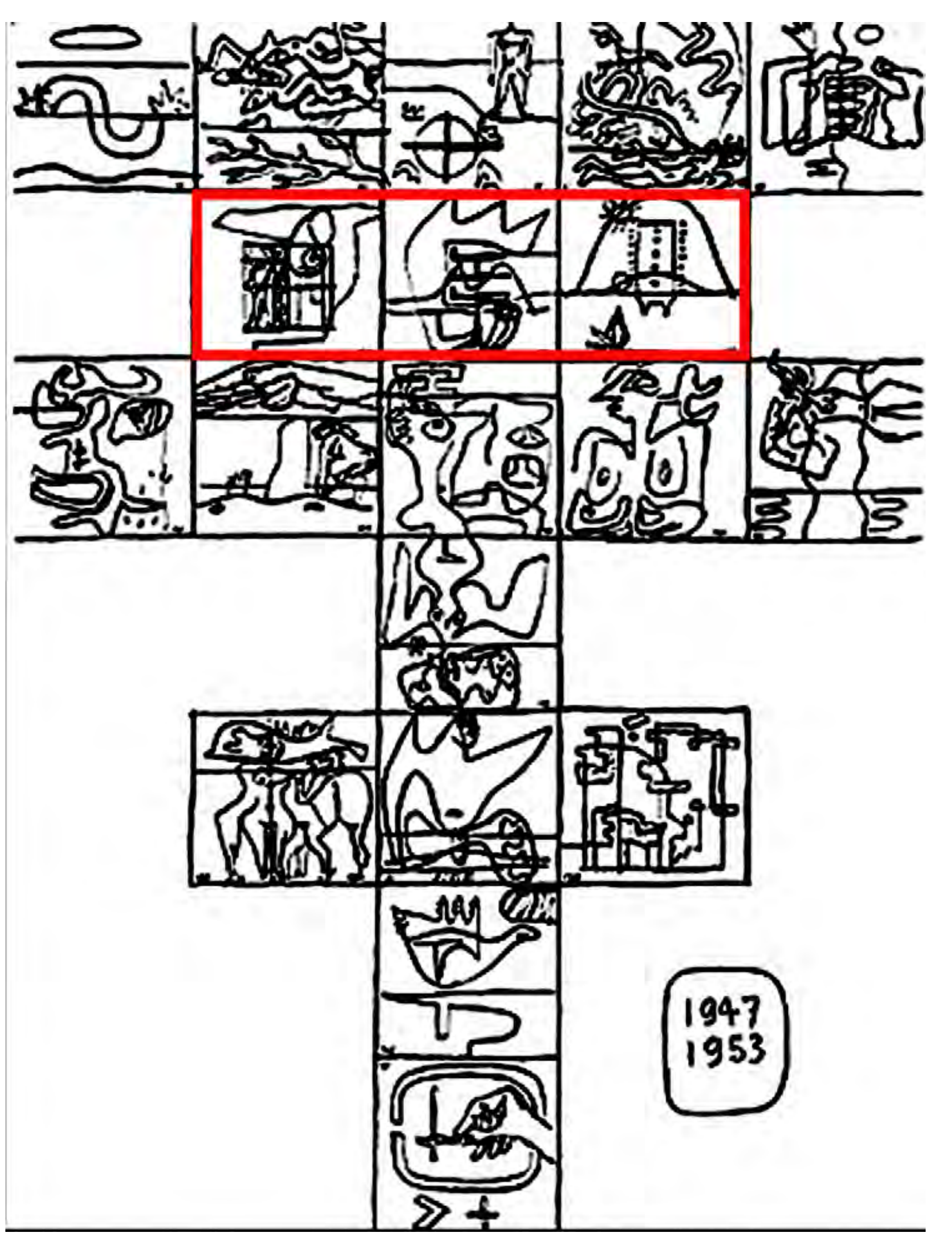
101. 1942, *Maison des Hommes*, p. 205

102. 1942, *Maison des Hommes*, p. 221

103. 1960, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, p. 307

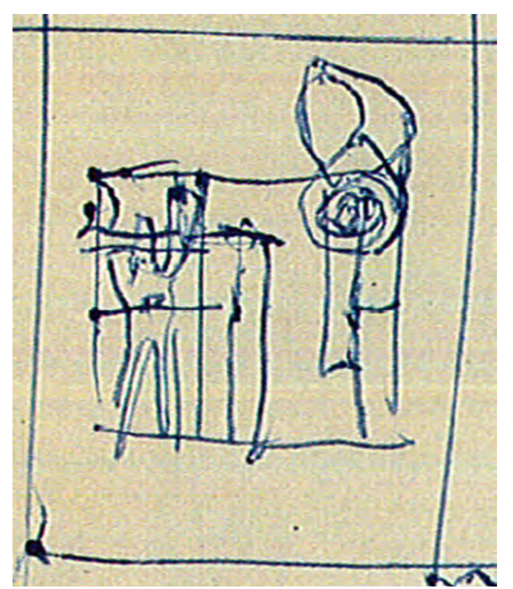
104. *Le Poème de l'angle droit,* p. 49

5.2 SEGUNDA FILA: El trabajo con la Historia



105.

105. *Esprit:* Segunda línea del iconostasio.



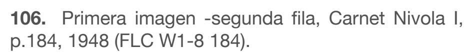
106.





107.

108.



106. Primera imagen -segunda fila, Carnet Nivola I, p.184, 1948 (FLC W1-8 184).

107. Primera imagen -segunda fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)

108. Maqueta definitiva para la litografía B2-Esprit de *Le Poème de l'angle droit,* p. 55.

5.2.1 B2-Primera imagen: El diálogo entre el número y la proporción a partir de la concepción de la herramienta del Modulor

5.2.1.1 Maqueta para la litografía definitiva, 1953[203]

Un cuadrado es subdividido en cuatro menores a partir del cruce entre dos líneas perpendiculares en el centro del cuadrado, una horizontal y otra vertical, las cuales conforman cuatro ángulos rectos (fig. 108). Sobre la mitad izquierda del cuadrado, un fondo claro resalta la silueta en negro, de un hombre de pie con su brazo izquierdo levantado. Su ombligo, marcado por un punto blanco, define la altura del centro del cuadrado mayor, a partir de una línea horizontal que lo atraviesa. Sobre su cabeza, una segunda línea subdivide el cuadrado menor, en el que se encuentra inscrito. A su lado y tangente a la línea central del cuadrado, una espiral proporcional definida a partir de tres colores intercalados, blanco, rojo –sobre el lado izquierdo- y azul –sobre el derecho-, aumenta su tamaño de forma ascendente. Ésta a su vez, define unas líneas horizontales de medida, con relación a la las diferentes partes del cuerpo de la silueta. Estas líneas de medida varían entre el lado derecho e izquierdo del espiral; uno está representado por el color rojo y el otro azul. La distancia entre líneas la determina el punto de inflexión de la espiral y aumenta de forma proporcional en la medida en que asciende; esto consolida dos series de medidas.

Dentro de la mitad derecha del cuadrado mayor y sobre un fondo rojo, sobresalen dos elementos que contrastan con la silueta del hombre: la primera, es una concha de caracol como representación de la proporción, en la parte superior del cuadrado. La concha tiene el espiral insertado en la esquina superior derecha del cuadrado y la otra mitad en la parte exterior, intersectada por la mancha amarilla-ocre, que proviene del fondo de la imagen. La segunda, es un pequeño rectángulo vertical, en el mismo tono azul del espiral y ubicado en la esquina inferior derecha del cuadrado mayor, para equilibrar la composición.

En el texto que acompaña esta imagen Le Corbusier escribe:

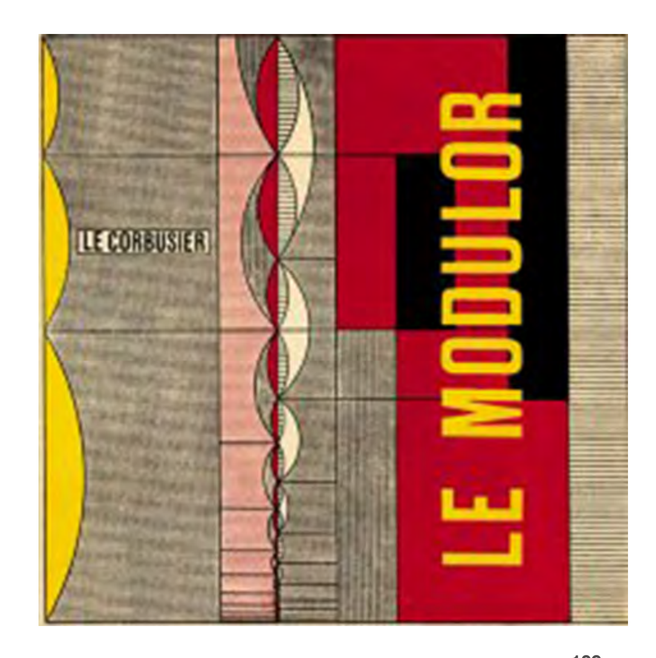
A mettre au bout doigts
Et encore dans des têtes un
Outil agile capable de grossir
La moisson de l'invention
Débarrassant la route d'épines
Et faisant le ménage donnera
Liberté à votre liberté.
Flammèche dérobée au trépied
qu'alimentent les dieux pour
assurer les jeux du monde …
Mathématique !
Voici le fait : la rencontre fortunée
miraculeuse peut-être d'un
nombre parmi les nombres a
fourni cet outil d'hommes.
L'appréciant le philosophe
a dit : « Rendra le mal difficile
le bien facile … »
Sa valeur est en
ceci : le corps humain
choisi comme support
admissible des nombres …
… Voilà la proportion !
la proportion qui met
de l'ordre dans nos
rapports avec
L'alentour.
Pourquoi pas ?
Peu nous chaut
en cette matière
l'avis de la baleine
de l'aigle des roches
ou celui de l'abeille.[204]

5.2.1.2 Construcción de la idea

La imagen de esta casilla del Poema trata directamente de aquello que Le Corbusier define como el *Modulor: « une gamme de dimensions harmoniques*

203 Maqueta definitiva para la litografía B2-Esprit del *Le Poème de l'angle droit,* p. 55. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de *"Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto"* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.

204 Texto de *Esprit B2* en: LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 51-54.



109.



110.

109. 1950, Carátula *Modulor*
110. 1955, Carátula *Modulor 2*

à l'échelle humaine, applicable universellement à l'architecture et à la mécanique. » [205] El *Modulor* es una herramienta de trabajo[206] que desarrolla durante la década de los cuarenta, principalmente en dos periodos: el primer periodo está enfocado en el proceso de investigación e invención del sistema y paralelamente, el desarrollo de la imagen iconográfica que lo representa (fig. 113); este transcurre entre 1942 y 1948. El segundo periodo oscila entre 1948 y 1955, el cual está definido por el proceso de publicación del primer libro al que titula *Le Modulor* (1950) y el segundo, al que llama *Modulor 2* (1955).[207] En el primer libro presenta y explica la herramienta y en el segundo, presenta los argumentos y algunas de las reacciones causadas por la propuesta.

> Le livre «Modulor I» raconte sans pédanterie l'histoire de l'invention s'étendant de 1942 à 1948; elle s'achève par des vérifications mathématiques et géométriques impliquant, à ce moment-là, une tolérance de 1/6000. Or, cette inexactitude de 1/6000 admise par des mathématiciens de classe au sujet du Modulor n'était, en fait, qu'une formule approximative d'interprétation et de lecture. C'est en novembre 1950 que deux dessinateur s de l'atelier Le Corbusier, Maisonnier et Justin Serralta, passionnés par ces recherches, découvrirent tout bonnement le tracé véritable du Modulor que l'on peut voir reproduit ici; ce tracé est rigoureux sans déchet : il est l'expression exacte du postulat de départ (1942): «Prenez deux carrés égaux et insérez au «lieu de l'angle droit » un troisième carré de même dimension... ›
>
> A côté de chaque table à dessin de l'atelier 35, rue de Sèvres, se trouve épinglée une tabelle de celles des valeurs qui peuvent être utilisées en architecture; outil d'une simplicité totale comprenant deux colonnes de chacune dix chiffres. On verra reproduit ici le Modulor qui appartient à Le Corbusier lui-même et qui l'accompagne depuis des années dans son atelier privé. Le brevet pris autrefois n'est plus qu'un souvenir![208]

Como Le Corbusier afirma, el proceso de investigación inicia en 1942, en conjunto con algunos de los colaboradores que se encuentran trabajando en su *Atelier* en ese periodo. Dentro de esta investigación y el desarrollo del proyecto, producen un importante material gráfico con el cual, poco a poco construyen la idea. En el *Modulor*, al igual que en el Poema, la imagen hace parte funda-

---

205 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 172.

206 « Sur la table à dessin d›un atelier d›architecte, le Modulor apporte des facilités extraordinaires; les hésitations et les incertitudes, de même que les incorrections qui apparaissent sur les dessins, se trouvent résorbées d›avance. Comme l›a dit le professeur Einstein, le mal est rendu difficile ou compliqué et le bi en facile et naturel. L›imagination, l›invention sont libérées d›autant. » Ibid., p. 178.

207 LE CORBUSIER, *Le Modulor*, 1950, cit.; y, LE CORBUSIER, *Modulor 2*, 1955, cit.

208 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 178.

mental de la resolución de la idea. En los esquemas y dibujos de estudio que realizan, se encuentra la base fundamental de la esencia de las relaciones de medidas geométricas y proporcionales sobre las cuales se construye esta herramienta de trabajo. Sobre el proceso de investigación y el nacimiento de la imagen, Le Corbusier escribe en el *Modulor I*:

Un de mes jeunes, Hanning, devait filer en Savoie de l'autre côté de la ligne (1943). « Donnez-moi une tâche pour occuper mes heures vides ! » Le garçon travaillait chez moi depuis 1938, il connaissait l'ordre et l'esprit ! Des recherches entreprises depuis si longtemps sur le proportionnément. « Voici, lui fut-il répondu : l'AFNOR propose de normaliser les objets de la construction (du bâtiment) ; le méthode est simpliste, simple arithmétique, simple moyenne entre les usages ou les outillages des architectes, des ingénieurs, des industriels. Elle m'apparaît arbitraire et pauvre. Les arbres, par exemple, avec leur tronc, leurs branches, leurs feuilles et leurs nervures, m'affirment que les lois de croissance et de combinaison peuvent et doivent être plus riches et plus subtiles. Un lien mathématique doit intervenir en ces choses-là. Jà rêve d'installer sur les chantiers qui couvriront plus tard le pays, une « grille des proportions » tracé sur le mur ou, appuyée au mur, faite de fers feuillards soudés, et qui sera la règle du chantier, l'étalon ouvrant la série illimitée des combinassions et des proportionnément ; le maçon, le charpentière, le menuiser viendront à tout instant y choisir les mesures de leurs ouvrages et tous ces ouvrages divers et différenciés seront des témoignages d'harmonie. Tel est mon rêve.

« Prenez l'homme-le-bras-levé, 2 m. 20 de haut ; installez-le dans deux carrés superposés de 1 m. 10 ; faites jouer à cheval sur les deux carrés, un troisième carré qui doit vous fournir une solution. Le *lieu de l'angle droit* doit pouvoir vous aider à situer ce troisième carré. »

« Avec cette grille de chantier et réglée sur l'homme installé à l'intérieur, je suis persuadé que vous aboutirez à une série de mesures accordant la stature humaine (le bras levé) et mathématique… »

Telles furent mes instructions à Hanning.

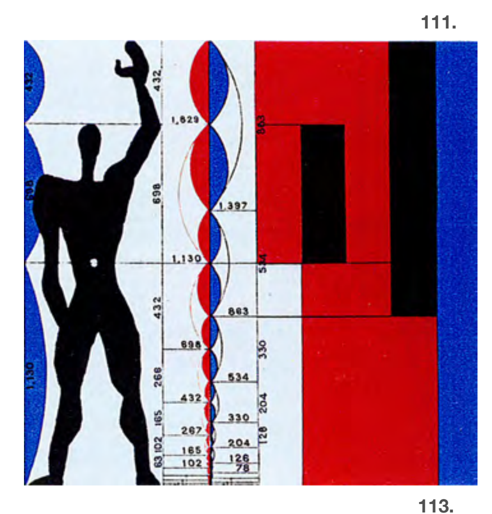
Le 25 août 1943 arrivait une première proportion.[209]

Le 7 février 1945, nous allons, Mlle Maillard et moi, rendre visite à la Sorbonne, a au doyen Montel de la Faculté des Sciences, et lui montrons notre schéma de grille. Sa réponse est : « De l'instant où vous avez pu installer l'angle droit dans le double carré, vous avez introduit la fonction √5, provoquant ainsi une *floraison de section d'or* ».

Le 30 mars 1945, je remets très sérieusement à l'étude la grille des proportions. Wogensky, Hanning, Aujame et de Looze y travaillent. Le ministère des



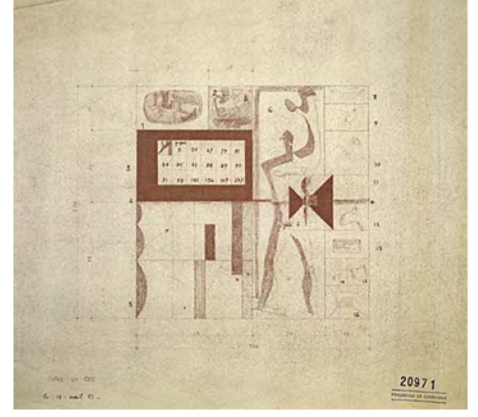
111.



113.



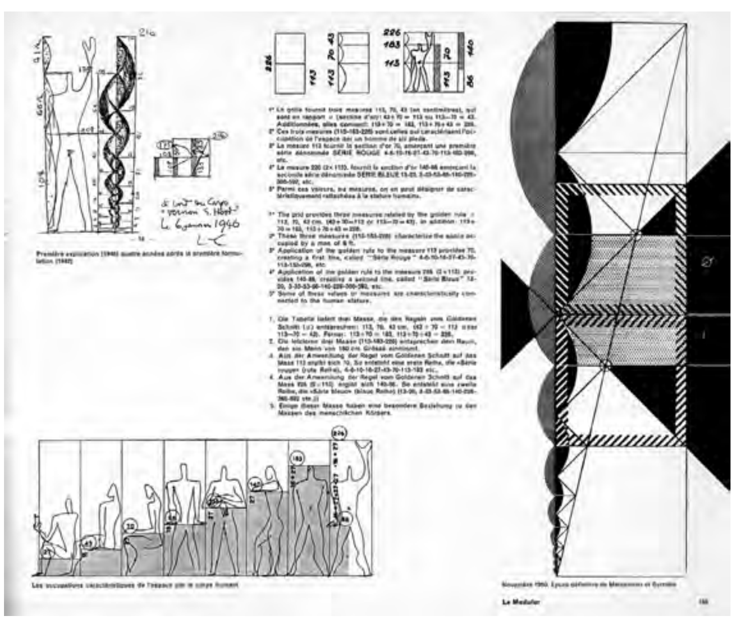
112.



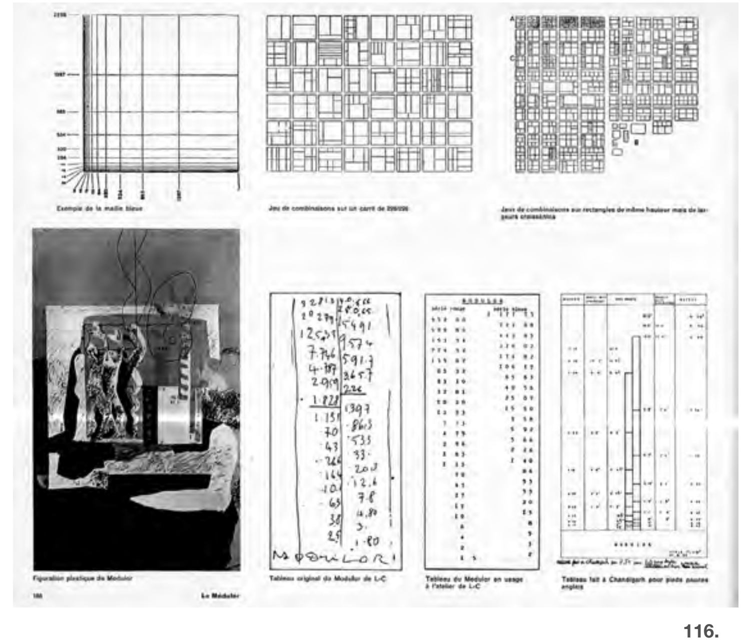
114.

111. .Le Corbusier Secret (fig. 175)
112. 1956, Litografía del *Modulor*
113. Esquema del *Modulor*
114. FLC 20971

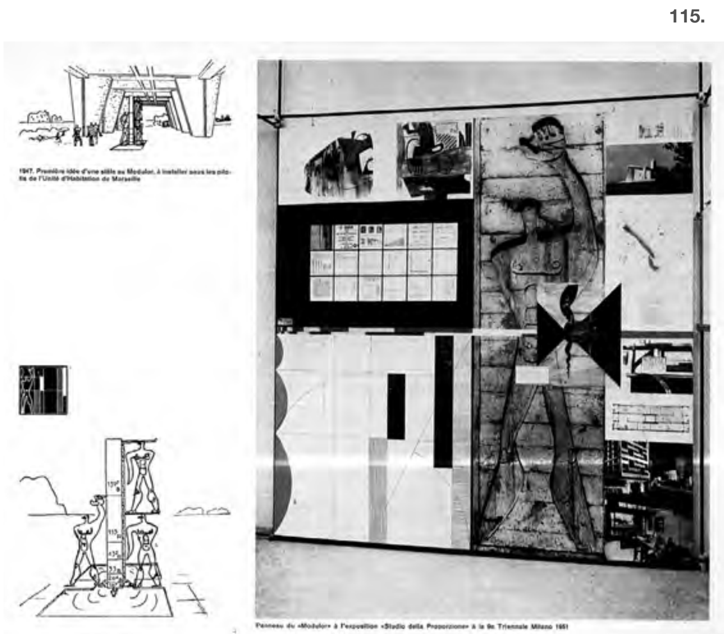
209 LE CORBUSIER, *Le Modulor*, 1950, op. cit., pp. 36-37.



115.



116.

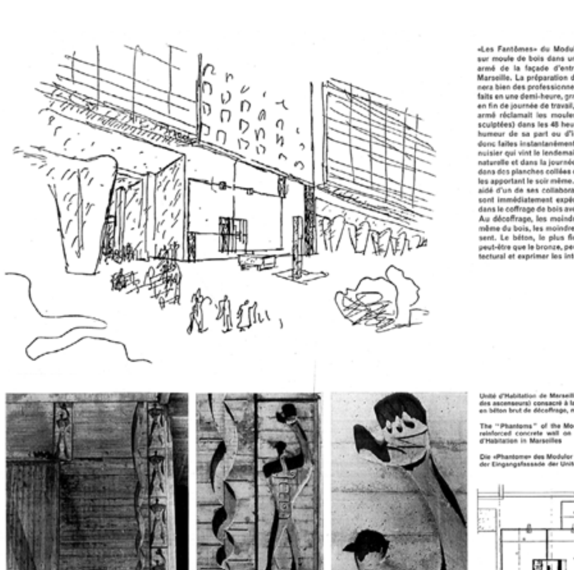


1947. Première idée d'une stèle au Modulor, à installer sous les pilotis de l'Unité d'Habitation de Marseille

Panneau du «Modulor» à l'exposition «Studio delle Proporzioni» à la 9e Triennale Milano 1951

Le Modulor 187

117.



«Les Fantômes» du Modulor sont le produit du coulage sur moule de bois dans un grand mur compact de béton armé de la façade d'entrée de l'Unité d'Habitation de Marseille. La préparation de ce dispositif sculptural étonnera bien des professionnels peut-être; les dessins ont été faits en une demi-heure, grandeur naturelle, spontanément, en fin de journée de travail, parce que l'ingénieur du béton armé réclamait les moules (les planches découpées et sculptées) dans les 48 heures, ceci par suite de mauvaise humeur de sa part ou d'imprévision. Les choses furent donc faites instantanément. Un coup de téléphone au menuisier qui vint le lendemain prendre les dessins grandeur naturelle et dans la journée même découpa six silhouettes dans des planches collées de cinq centimètres d'épaisseur, les apportant le soir même. Le surlendemain, Le Corbusier, aidé d'un de ses collaborateurs, sculpte les planches qui sont immédiatement expédiées à Marseille. Elles entrent dans le coffrage de bois avec la ferraille, prenant leur place. Au décoffrage, les moindres détails des moules, la fibre même du bois, les moindres accidents de la scie apparaissent. Le béton, le plus fidèle des matériaux, plus fidèle peut-être que le bronze, peut prendre place dans l'art architectural et exprimer les intentions du sculpteur.

Unité d'Habitation de Marseille. Mur aveugle de béton armé (tour des ascenseurs) consacré à la glorification du Modulor. Exécution en béton brut de décoffrage, moulé de bois

The "Phantoms" of the Modulor have been cast in the great reinforced concrete wall on the entrance façade of the Unité d'Habitation in Marseilles

Die «Phantome» des Modulor sind in die grosse Eisenbetonwand der Eingangsfassade der Unité d'Habitation in Marseille gegossen

188 Le Modulor

118.

115. 1953, *Œuvre complète 1946-52*, p. 185
116. 1953, *Œuvre complète 1946-52*, p. 186
117. 1953, *Œuvre complète 1946-52*, p. 187
118. 1953, *Œuvre complète 1946-52*, p. 188

Affaires et de Looze y travaillent. Le ministère des Affaires Etrangères – les Relations Culturelles – m'a demandé d'organiser et de présider une mission d'études architecturales à travers les Etats-Unis. Je suis désireux d'emporter aux U.S.A. la Grille des Proportions, *outil éventuel de mesure des préfabrications*. Nous mettons au point une série de planches qui démontrent (à nos propres yeux) la richesse des combinaisons possibles.

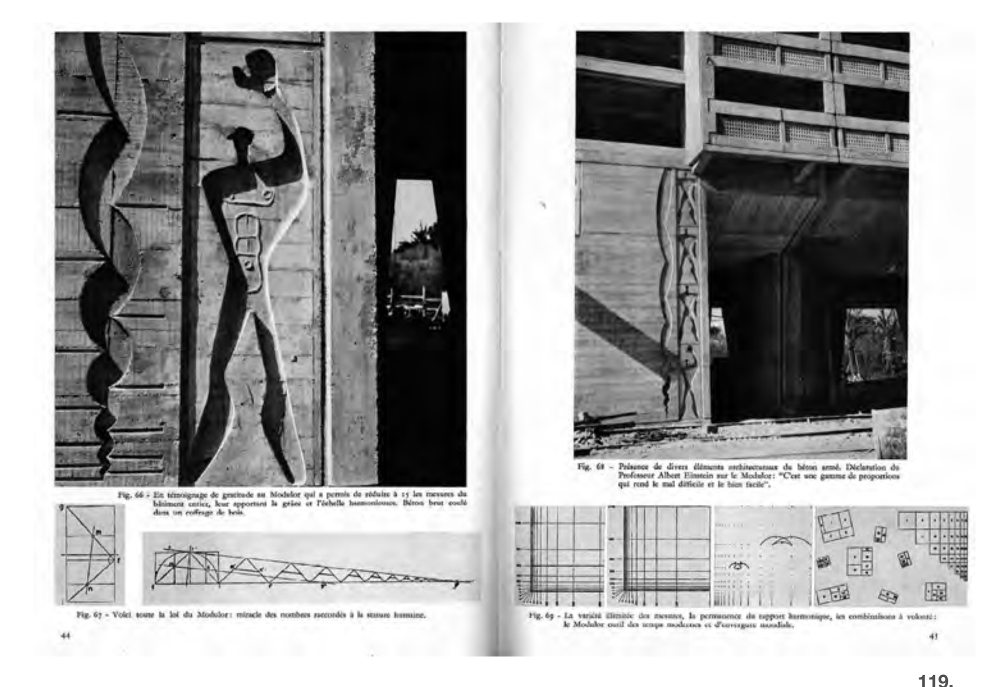
Nous affectons alors une valeur humaine à la combinaison géométrique découverte, adoptant pour cela une hauteur d'homme de 1m. 75.[210]

Como dice en estas palabras, toma el modelo de la figura humana, en este caso un hombre de altura promedio con su brazo levantado para construir la herramienta y la imagen. Cuando se refiere al proceso de estructuración de la imagen a partir de inscribir la figura dentro de dos cuadrados superpuestos y luego en tres, aparece una de las palabras claves: "el lugar del ángulo recto". Esta expresión consolida una relación directa entre la precisión de esta figura iconográfica y el papel del ángulo recto como la base para su construcción. En una de las explicaciones sobre la definición de la imagen en el libro, se refiere una vez más al papel que juega el ángulo recto en la estructuración gráfica:

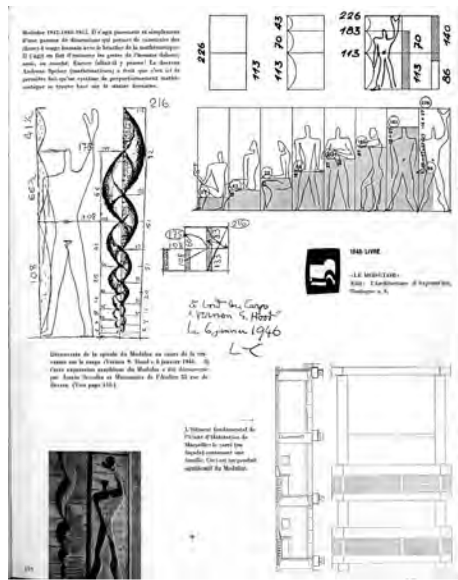
En ce mois d'août 1948 consacré à la rédaction de cet ouvrage, me revient un doute sur l'énoncé premier du principe générateur du Modulor : *un troisième carré installé à l'intérieur des deux premiers carrés contigus, au lieudit : de l'angle droit*. Je trace à nouet je médite sur le cas des deux points *m* et *n* engendrant une oblique. La tangente au cercle dans lequel est inscrit l'angle droit est oblique, elle aussi. Cette tangente oblique prolongée, ainsi que l'oblique *m n* prolongée, sont-elles se rencontrer sur la ligne de base de la figure, permettant d'insérer entre elles une série décroissante de triangles rectangles semblables au premier et confirmant le principe de la série décroissante ***0*** et le rapport Fibonacci ?[211]

Después continúa la explicación haciendo referencia a las figs. 22-25 del libro original, y dice:

La marque déposée et employée jusqu'à ce jour peut bénéficier d'une amélioration du tracé. Jusqu'ici l'homme debout confirme trois valeurs essentielles du



119.



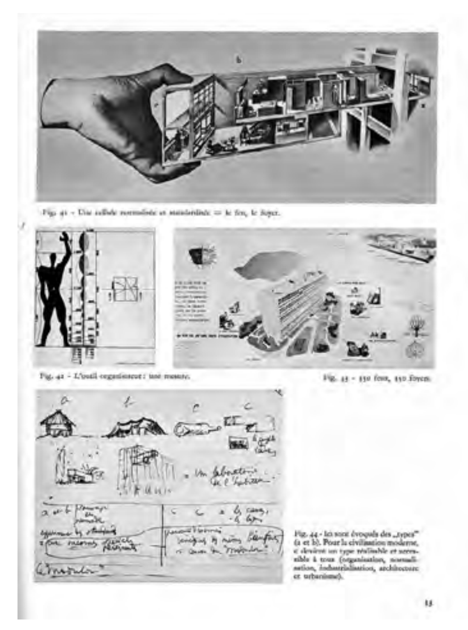
120.

119. 1950, *L'Unité d'habitation de Marseille*, pp. 44-45

120. 1950, *L'Unité d'habitation de Marseille*, p. 159

210 Ibid., p. 43.

211 Este texto se refiere a la fig. 21 del libro. Ver: Ibid., pp. 64-64. Con relación a Matila Ghyka, Le Corbusier introduce una cita suya en el texto: « Les corps des animaux et des insectes décèlent aussi, dans beaucoup de leurs proportions le thème de la section dorée ; dans les jambes de devant du cheval, de même que dans l'index de la main humaine, paraît la série de trois termes consécutifs d'une série 0 descendante ; cette triade est très importante, car du fait que son plus grand terme est égal à la somme des deux autres, elle réintroduit la dualité, le partage symétrique dont elle était à priori la contradiction ; ceci aura son intérêt en architecture. » Ver: Ibid., p. 68.



121.



122.



123.

121. 1950, *L'Unité d'habitation de Marseille*, p. 33

122. 1950, *L'Unité d'habitation de Marseille*, p. 26

123. 1960, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, p. 164

« Modulor » et non pas quatre, à savoir :

113 le plexus solaire,

182 le sommet de la tête (rapport *0* de 113),

226 l'extrémité des doigts le bras levé.

Le second rapport 0, celui 140-86, engage un quatrième point essentiel de la figure humaine : l'appui de la main : 86 cm.

En conséquence, le personnage qui a son bras gauche levé et sa main droite cachée, dégagera cette main et l'appuiera sur la cote 86. Ainsi seront engagés les 4 points déterminants de l'occupation de l'espace par la figure humaine.

Et voici, vingt années après que Matila Ghyka l'a écrit 1927 : « Esthétique des proportions dans la Nature et dans les Arts »), la manifestation de la TRIADE : *plexus-solaire, tête, bout des doigts* (bras levé) et de la DUALITE : *plexus-solaire et bout des doigts,* double réalité sans limite pour la triade dans la série *rouge*, pour la dualité dans la série *bleue* du « Modulor ».[212]

La relación del *Modulor* con el ángulo recto y más aún con el Poema del Ángulo Recto, la hace explícita en la publicación del *Modulor 2,* en el que le dedica parte del capítulo cuatro, titulado *« Réflexion »*, el cual está dividido en cuatro partes: *I. Loin des Tabous; II. Sur sol ferme; III. L'homme tout en voyant souffrait de cécité…; IV. Reprenons de la hauteur*.[213]

El tercer apartado, *« III. L'homme … soufrait de cécité… »* lo inicia con un epígrafe de Promethée Enchaine de Esquilo, en el que dice: *« L'homme, tout en voyant, souffrait de cécité… Et, pour lui, je trouvai le Nombre, la plus pure invention. »* [214] Bajo estas palabras y como homenaje al número, presenta *Le Poème de l'angle droit*:

Le « POÈME DE L'ANGLE DROIT » fut dessiné, écrit et calligraphié, de 1947 à 1953, au cours de mes voyages, dans la solitude de l'avion ou des chambres d'hôtel. L'hommage au nombre y trouve place.

Dans l'une des sept jeux du Poème, désigné par : « B 2. ESPRIT », le Modulor est en question. Pour qu'il puisse, comme aussi bien chacun des autres thèmes, être validé, on se devait d'architecturer la partition dans un ordre valable (fig. 60 et 61).[215]

El texto continúa haciendo alusión a la importancia del número en la vida y la definición del espacio de los hombres. Se refiere al trabajo conjunto, entre

212 Ibid., p. 68.

213 Ibid., p. 143.

214 Ibid., p. 162.

215 LE CORBUSIER, *Modulor 2*, 1955, op. cit., p. 162.

el arquitecto y el ingeniero. En este punto afirma que hay un punto en el que el ingeniero debe detenerse y darle paso al arquitecto, quien es el que tienen la capacidad de llevar la poesía al espacio, a partir de la creación de herramientas que superan las medidas del cálculo y se introducen en el sentido de la proporción y de las relaciones entre las actividades humanas y los objetos que conciernen a la vivienda.[216] La invención del *Modulor* cumple ese papel; es la relación del cuerpo humano y sus actividades, con el espacio y los objetos que hacen parte de su rutina. Por esta misma razón, está herramienta hace parte del Poema, ya que es una de las formas con las que trabaja para crear poesía entre lo uno y lo otro: hombre y arquitectura, hombre y espacio, hombre y actividad. Con respecto a este tema dice:

> Le nombre dignifie la maison des hommes. Il fait du logis un temple, le « temple de la famille ». Mais encore, nulle rupture, nulle séparation d'avec le logis du travail, celui des institutions, celui des dieux. Evénements contigus et continus. Il ne saurait être une instante question d'introduire ou de subir, par faiblesse ou indigence, des simplifications qui seraient des défaillances, sous prétexte de multiplier vite et à bon marché les logis d'homme dont on a tant besoin ! Le compromis est ici abominable ! Hélas, il est le fait quotidien ! En langage clair, ma plainte signifie que là où l'ingénieur crie : Haleté ! Pour des raisons d'accommodation, de hâte et de bon marché immédiates, l'architecte prendra le relais et, par une attention maintenue plus longtemps trouvera, proposera et imposera la solution entière. Les routes de l'ingénieur et de l'architecte sont communes sur un long

216 "El Modulor es un utensilio de trabajo para los que crean (componen –proyectistas o dibujantes) y no para los que ejecutan (albañiles, carpinteros, mecánicos, etc.).

Equilibrio de la composición; el enlace de las inmediaciones; la normalización, la estandarización, la prefabricación; y, por último, la armonía resultante (respecto del vecino, creación de ambiente, civilidad y educación, etc.), que corresponden al arquitecto.

El Modulor no debe ser un dios inaudito, sino un simple utensilio para ir de prisa, para atravesar los charcos del agua que obstaculizan la marcha. El objeto real asignado a los técnicos del dibujo es componer, crear, inventar, demostrar "lo que tiene en el vientre", conseguir la proporción, la poesía... El *Modulor*, instrumento de trabajo, barre la pista pero sois vosotros y no él quienes corréis. Toda la cuestión reside en esto. ¡Sois vosotros los que corréis! Hay quien quiere comprar siempre en la tienda del droguero o del vendedor de ilusiones trucos que le den talento o genio. ¡Pobres tipos! No existe más que lo que está en el fondo de cada uno y el *Modulor* "limpia la casa", pero nada más. Lo cual es bastante.

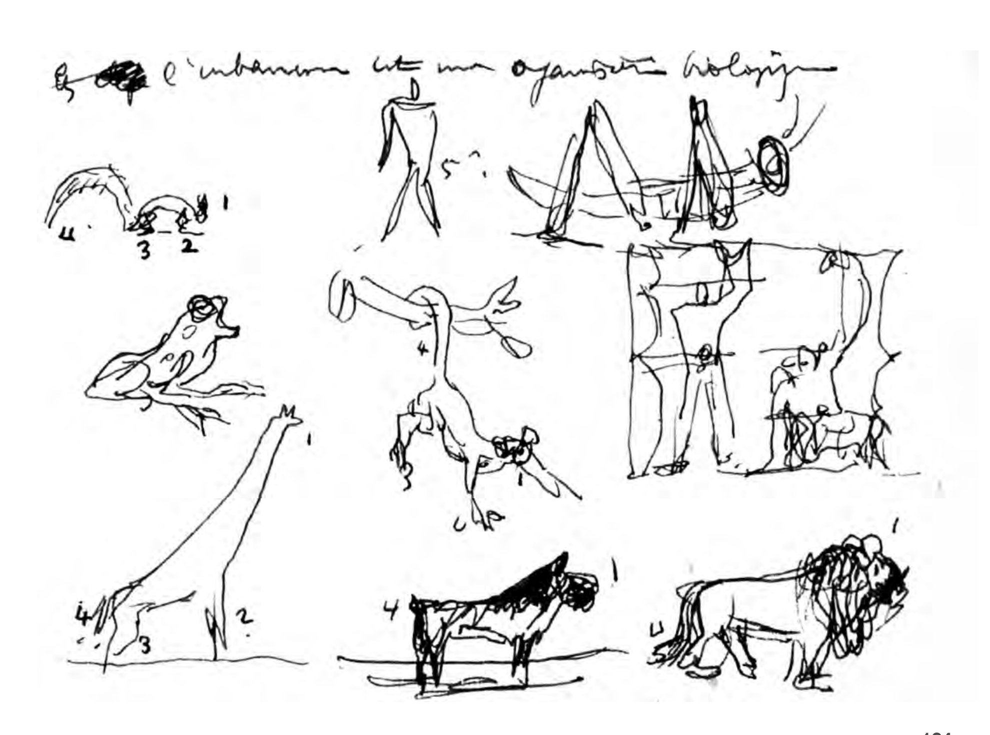
Simple utensilio necesario para ayudar a dimensionar los objetos.

Papel interno: la obra armonizada;

Papel externo: unir, poner de acuerdo el trabajo de los hombres actualmente dividido, e incluso rival.

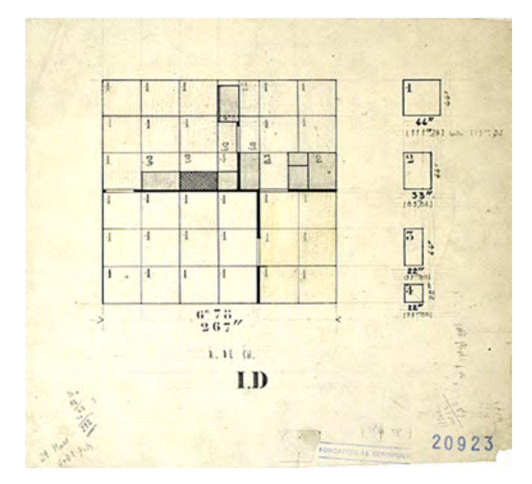
He permanecido en lo asequible, en el campo psicofisiológico humano y sólo he buscado los objetos que caían bajo la jurisdicción del ojo.

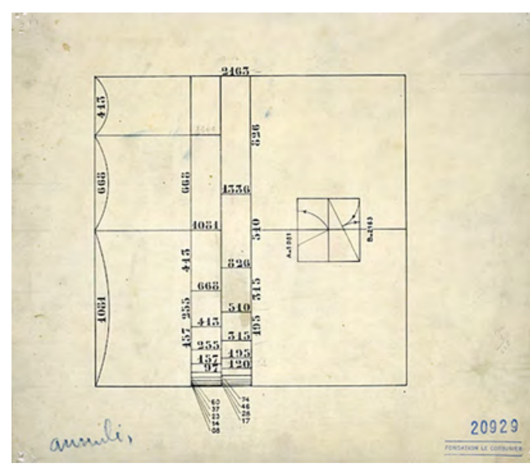
El Modulor es un utensilio de trabajo, una gama para componer series de fabricación y también para aLe Corbusieranzar, por unidad, las grandes sinfonías arquitectónicas." Ibid., Editorial Poseidon, Barcelona 1980, pp. 165-171.

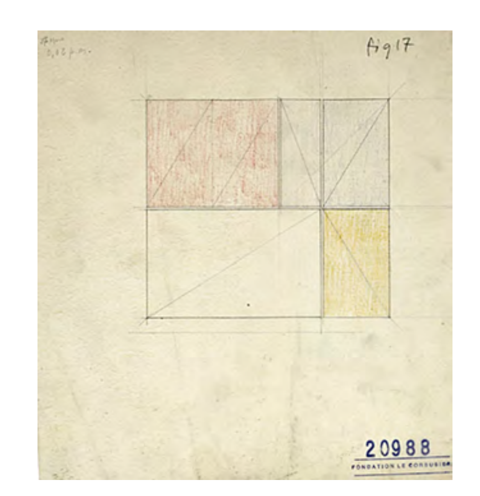


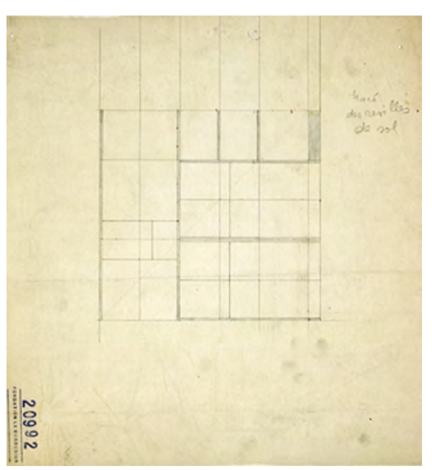
124.

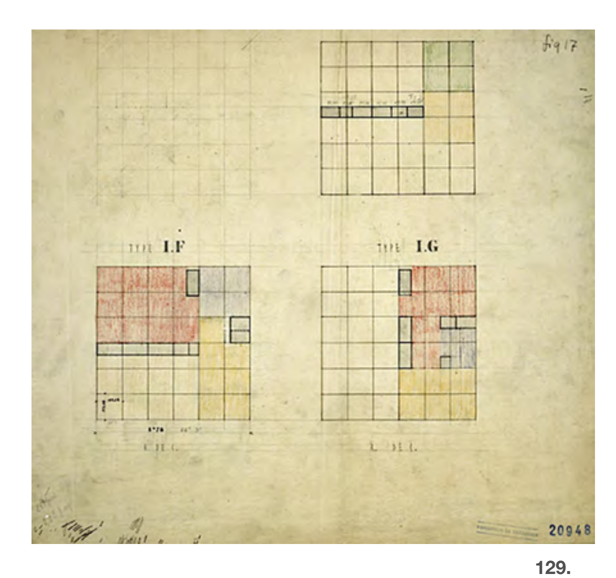
124. 1952, Carnet *Indes F 27*, fig. 880 ......

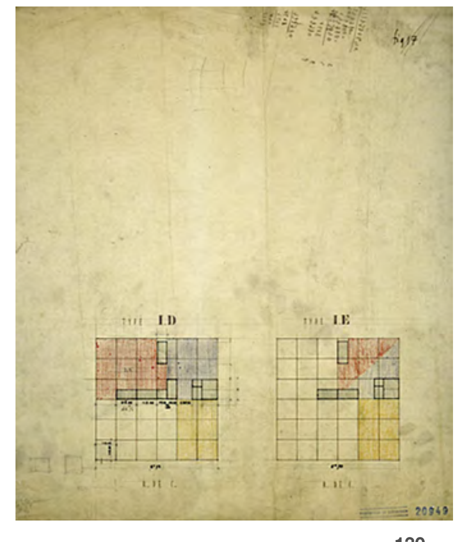

125.

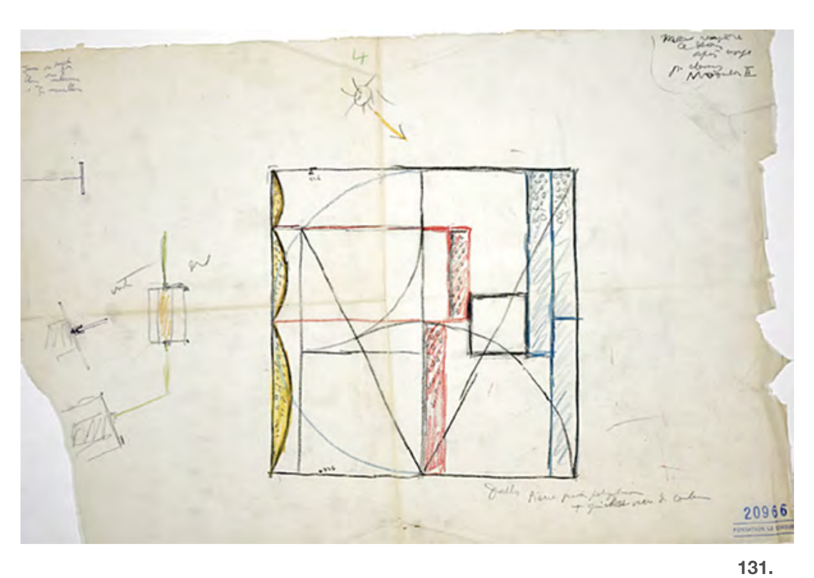

126.


127.


128.


129.


130.


131.

125. FLC 20923
126. FLC 20929
127. FLC 20988
128. FLC 20992
129. FLC 20948
130. FLC 20949
131. FLC 20966

parcours. Mais, subitement, l'ingénieur doit s'arrêter et dire : « A partir d'ici cesse mon empire ». Ingénieur et architecte sont destinés à travailler ensemble inlassablement et en pleine efficience. Chassons les vanités ! Absorbons-nous dans les réalités ![217]

Paralelamente a su investigación en torno a la idea, Le Corbusier y sus colaboradores dedican su tiempo a precisar la imagen que representa la herramienta. Al igual que algunas de las figuras vistas en los recuadros de la primera fila del iconostasio, ésta también hace parte del grupo de signos representativos de su arquitectura, los cuales publica en el capítulo titulado *« Les signes »*, en el vol. 5 de la *Œuvre complète 1947-52*. Este signo-herramienta, desde su aparición merecerá de ahí en adelante, un apartado o capítulo propio en las publicaciones de libros y textos dedicados a la síntesis de su obra como, *New World of Space* (1948), *« Unité »* (1948), *Œuvre complète 1947-52* (1953) o *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente* (1960) entre otros. Así mismo, será una de las herramientas principales de trabajo en la realización esquemática tanto de sus proyectos, iniciando principalmente con la *Unité d'habitation* de Marsella,[218] así como referencia de medida compositiva en su obra pictórica. Como él mismo lo afirma: *« Il s'agit purement et simplement d'une gamme de dimensions qui permet de construire des choses à usage humaine avec le bénéfice de la mathématique. »* [219]

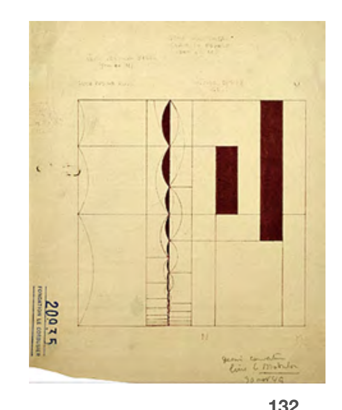
5.2.1.3 Genealogía de la imagen del *Modulor*

En los archivos que se encuentran en la Fondation Le Corbusier, sobre los esquemas preparatorios para la definición de la imagen iconográfica del *Modulor*, es posible determinar cómo Le Corbusier y sus colaboradores trabajan cada elemento de la imagen iconográfica por aparte, para luego ensamblar cada pieza hasta determinar la imagen representativa definitiva. En el primer grupo de dibujos desarrollan estudios de modulaciones proporcionales a partir de sucesiones de cuadrados y rectángulos (figs. 125-131 y 140-145). Estos son esquemas basados en figuras geométricas bajo relaciones proporcionales y definidas sobre el ángulo recto (triángulo, cuadrado y rectángulo). Estas modula-

217 Ibid., p. 165.

218 « Unité d'habitation de Marseille. Mur aveugle de béton armé (tour des ascenseurs) consacré à la glorification du Modulor. Exécution en béton brut de décoffrage, moulé de bois ». LE CORBUSIER, Œuvre complète 1946-52, Vol. 5, Boesiger aux Editions Girsberger, Zurich 1953, p. 184. Sobre la relación entre el Modulor y la construcción de la Unité de Marsella ver: LE CORBUSIER, *L'Unité d'habitation de Marseille*, 1950, cit.

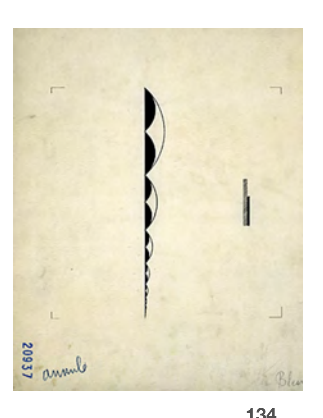
219 LE CORBUSIER, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, 1960, op. cit., p.159.



132.



133.



134.

135.



136.



137.

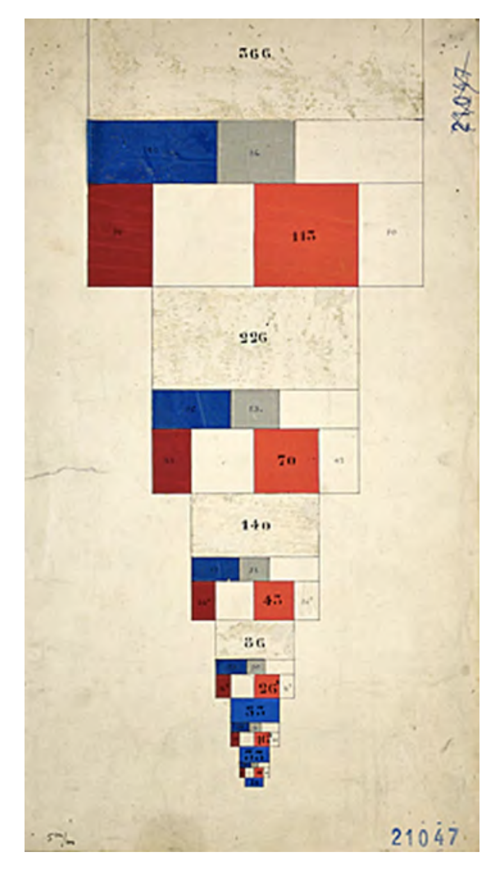


138.

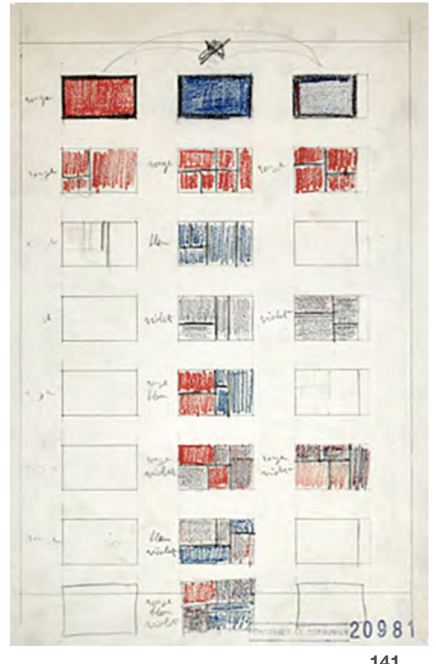


139.

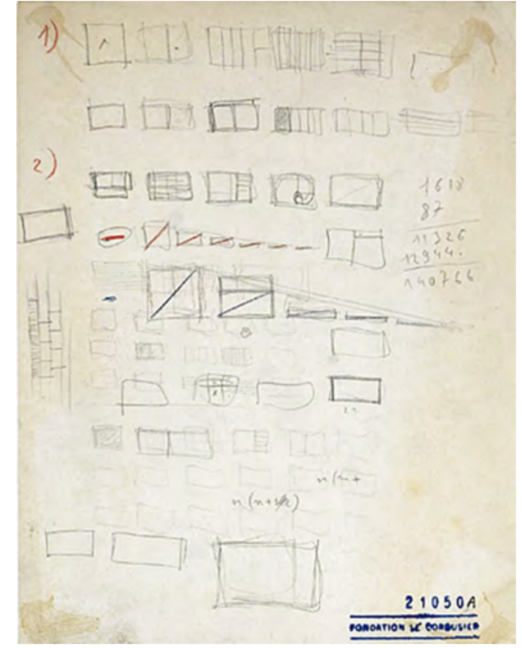
132. FLC 20935
133. FLC 20936
134. FLC 20937
135. FLC 20964
136. FLC 21006
137. FLC 20942A
138. FLC 20942B
139. FLC 21008



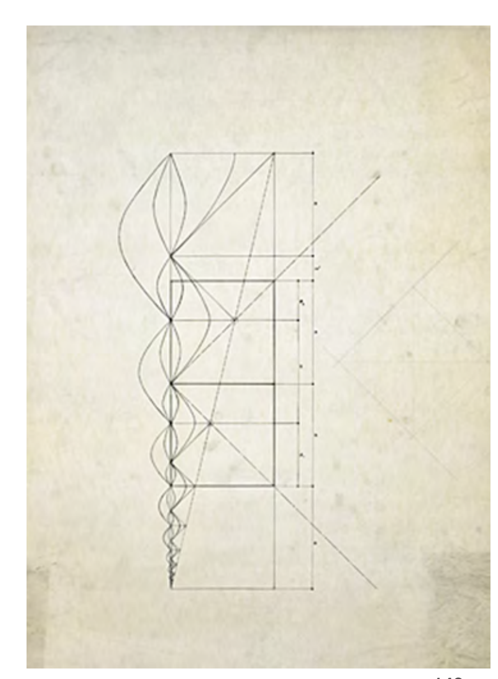
140.



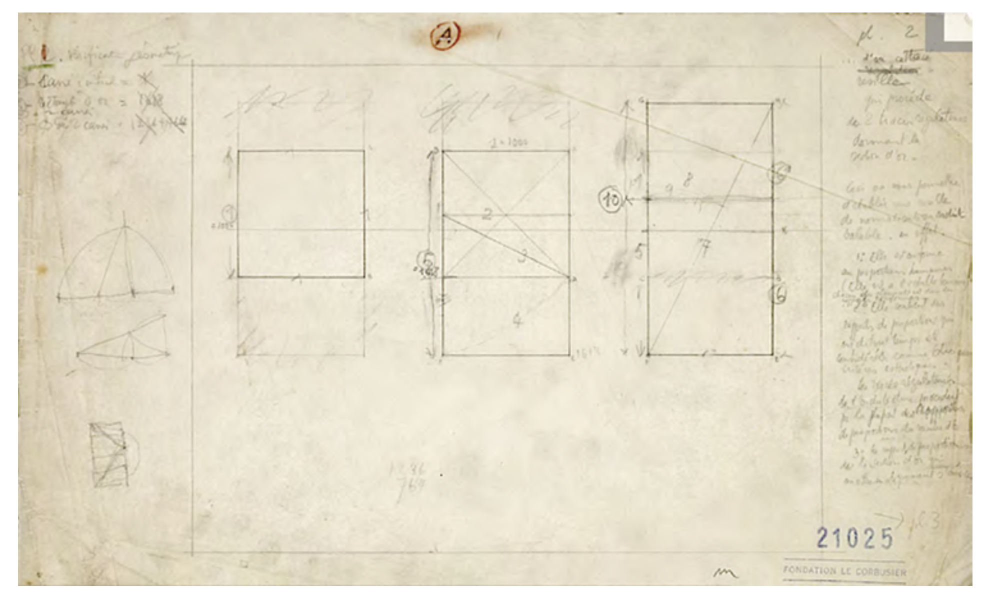
141.



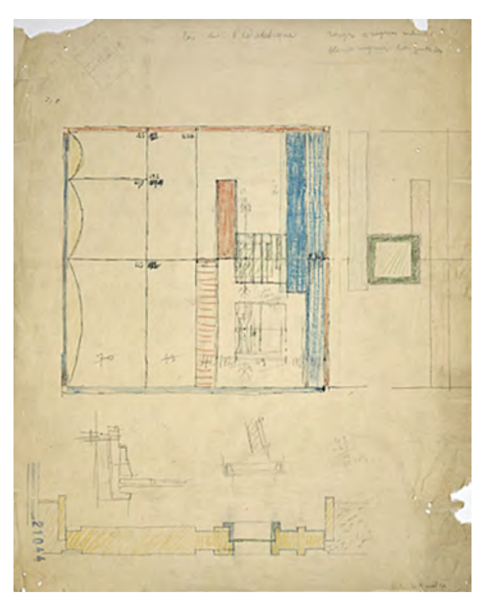
142.



143.



144.



145.

140. FLC 21047
141. FLC 20981
142. FLC 21050A
143. FLC 21046
144. FLC 21025
145. FLC 21044

ciones las desarrollan hasta llegar a plantear una plantilla, primero consolidada por un rectángulo horizontal y más adelante, por un cuadrado.

En el dibujo FLC 20923 (fig. 125), desarrollan esta plantilla cuadrada y la subdivide en módulos cuadrados de 6 x 6 en el interior. Con una línea horizontal negra más gruesa, divide el cuadrado por el centro y luego, traza dos líneas verticales, desplazadas del centro: la inferior, a dos cuadrados del borde derecho y la superior, a dos cuadrados y medio del mismo borde. Esto genera una subdivisión del cuadrado mayor en cuatro áreas diferentes, determinadas por el cruce perpendicular del eje horizontal con los verticales. En esta imagen, ya se vislumbra la primera intención de trabajar en la imagen icnográfica sobre la base del cuadrado y la subdivisión del esquema, al igual que lo hace en la construcción de la imagen para esta casilla del Poema. A partir de estas plantillas cuadradas y rectangulares, en los dibujos preparatorios se encuentran varios ejemplos modulares, como si estuviesen experimentando relaciones compositivas para utilizar en fachadas de proyectos arquitectónicos.

A partir del esquema FLC 20929 (fig. 126) empiezan a precisar la plantilla cuadrada modulada, en la que más adelante inscribe la figura del hombre de pie que representa el *Modulor*. En este primer caso, ya utiliza medidas proporcionales para la división del cuadrado. El cuadrado está dividido en cuatro partes iguales, por una línea horizontal y una vertical, que atraviesan perpendicularmente por el centro. Sobre el punto central de la línea horizontal que divide las dos áreas derechas, inscribe un cuadrado menor, dividido igualmente, en cuatro áreas iguales.

Sobre las dos áreas del costado izquierdo del cuadrado mayor, genera una serie de subdivisiones proporcionales, cada una marcada por un código numérico, basado en los estudios y aproximaciones gráficas realizadas en los dibujos preparatorios anteriores. El cuadrado superior lo subdivide en dos franjas horizontales, desiguales; un área menor en la parte superior y una mayor en la inferior. El cuadrado de la inferior no lo subdivide. Estas tres subdivisiones del área izquierda, están marcadas por unos arcos que van de punta a punta de cada subdivisión, sobre el borde izquierdo del cuadrado mayor. Cada uno está definido igualmente por un código numérico.

Sobre el centro del cuadrado mayor, presenta dos franjas rectangulares verticales, subdivididas proporcionalmente de mayor a menor, iniciando desde la parte superior hacia la inferior. Estas dos franjas serán lo que más adelante determinará las dos series que componen el *Modulor* e identificadas una en color azul y la otra en rojo.[220]

En la imagen FLC 20935 (fig. 132), retoma la base del cuadrado presentado anteriormente y precisa en este nuevo esquema, la organización de las subdivisiones, añade y quita algunos elementos. En este esquema desaparecen los códigos numéricos y permanecen las subdivisiones armónicas con las dos áreas: izquierda y derecha, y sobre el centro las dos "cintas" paralelas de medidas. En este ejemplo adhiere sobre las dos cintas centrales, una especie de espiral que se desenvuelve verticalmente sobre el eje que separa las dos cintas verticales de medida. El espiral disminuye su medida de arriba hacia abajo, tanto a lo ancho como a lo alto, basado en las medidas de proporción descendente de las cintas. El eje sobre el que gira este espiral es la línea vertical que divide las dos cintas de medida. En la diferenciación de las dos cintas, Le Corbusier marca el lado izquierdo del espiral en color negro y el opuesto, lo deja delineado sin color.

Este esquema presenta otro cambio respecto al anterior: sobre el área derecha del cuadrado mayor, desaparece el cuadrado pequeño que dibujó en el esquema anterior y lo remplaza por una serie de subdivisiones horizontales y verticales, marcadas por las medidas de las cintas centrales. En la parte superior, remarca dos rectángulos negros verticales: uno menor hacia el centro y el otro mayor hacia el borde derecho.

En los esquemas siguientes FLC 20936 y FLC 20937 (fig. 133-134), estudia de forma independiente la figura del espiral vertical, consolidado por el eje central que lo divide en derecha e izquierda, cada uno identificado por el blanco y el negro, lleno y vacío.

---

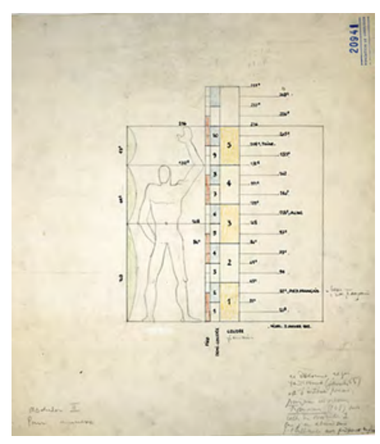
220 Le Corbusier dice sobre las dos series: « Pendant que roule et tangue durement le navire, je dresse une échelle de chiffres :

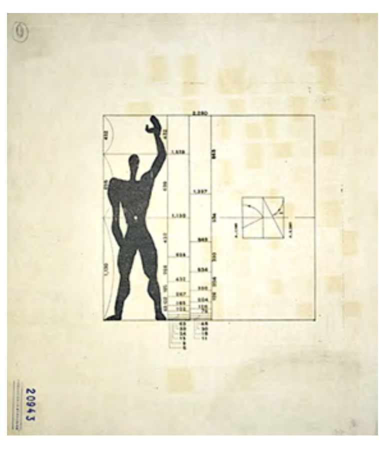
Ces chiffres engagement la stature humaine, les points décisifs d'encombrement de l'espace. Ils sont donc anthropocentriques.

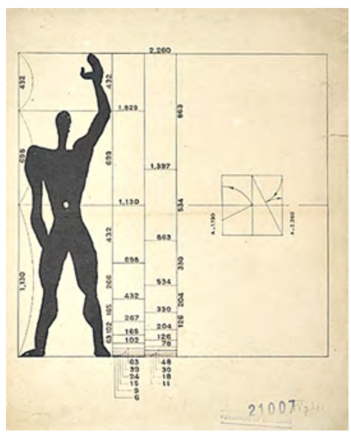
Occupement-ils une situation mathématique particulière, caractéristique, voire privilégiée ? Le dessin répond :

On peut dès lors affirmer que cette règle engage le corps humain dans ses points essentiels d'occupation de l'espace et qu'elle fait état de la plus simple et essentielle évolution mathématique d'une valeur, à savoir : l'unité, son double et les deux sections d'or, ajoutées ou retranchées.

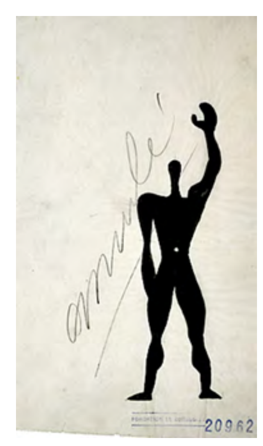
Nous voici singulièrement plus affirmatif et avancé qu'au moment de la simple insertion favorable, au lieu de l'angle droit, d'un troisième carré dans deux carrés contigus, égaux tous les trois entre eux. Rassemblant les deux conclusions dans un seul dessin, j'obtenais alors une fort belle image. Tout d'abord je qualifiais de série rouge la série de Fibonaci issue du rapport 0 établi sur l'unité 108. Je qualifiais de série bleue, celle établie sur son double 216. Je dessinais l'homme de 1 m. 75 de haut, engagé par quatre chiffres : zéro, 108, 175, 216. Puis la bande rouge à gauche, bleue à droite, des séries de 0 tendant vers zéro en bas, et filant à l'infini vers le haut. » Ver: LE CORBUSIER, *Le Modulor*, 1950, op. cit., pp.50-52.


146.

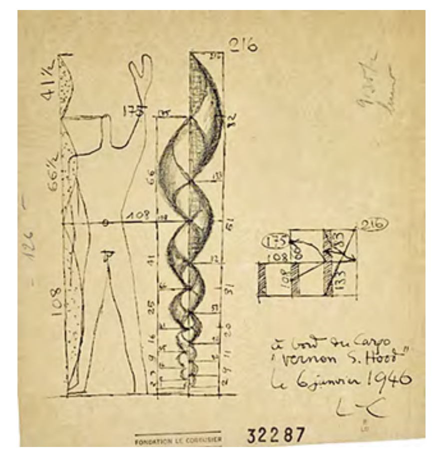

147.

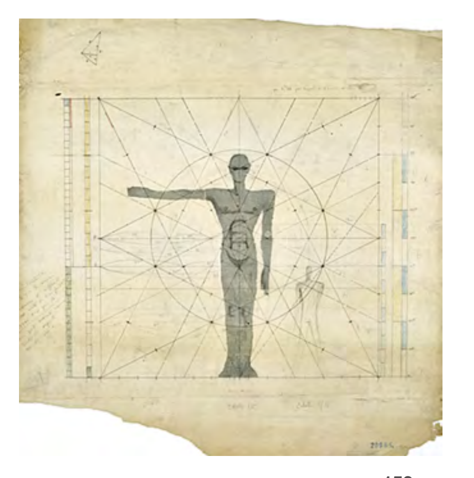

148.

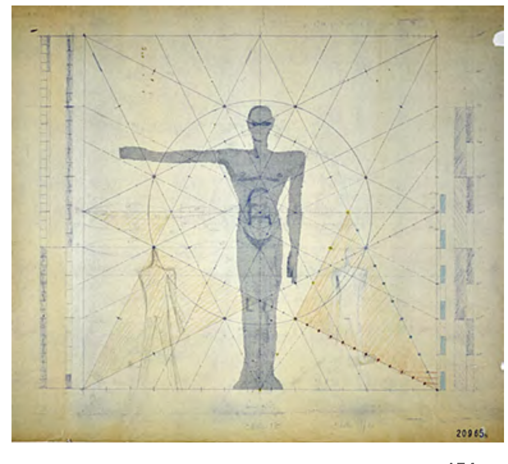

149.


150.


151.


152.


153.


154.

146. FLC 20941
147. FLC 20943
148. FLC 21007
149. FLC 20944
150. FLC 20962
151. FLC 32286
152. FLC 32287
153. FLC 20965A
154. FLC 20965B

En el esquema FLC 20941 (fig. 146), retoma una vez más, la base del cuadrado subdividido y por primera vez, inserta la figura del hombre. El cuadrado está dividido por una cinta vertical de medidas en el centro de dos rectángulos verticales (izquierda y derecha), al igual que en los esquemas anteriores. En el rectángulo izquierdo, introduce la silueta delineada de un hombre de pie, con su brazo izquierdo levantado y el derecho abajo. Este rectángulo está atravesado en dos puntos diferentes, por dos líneas horizontales, que lo subdividen en tres áreas de proporciones distintas. La primera línea horizontal, parte del centro del cuadrado y atraviesa la figura del hombre a la altura de su ombligo; con esto conforma el área inferior. La segunda línea horizontal, está ubicada a la altura de la cabeza del hombre, la cual cruza tangente a la parte superior; entre la línea de la altura del ombligo y la tangente a la cabeza, conforma el área central; y desde la línea sobre su cabeza, hasta el borde superior del cuadrado, conforma la tercera área, la superior.

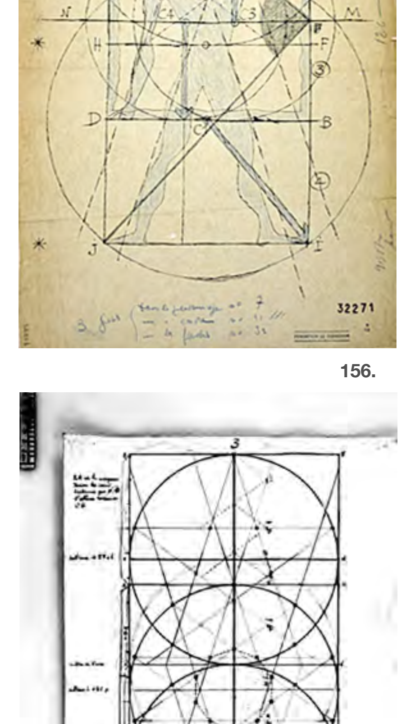
La medida de la altura del cuadrado mayor está dada por la altura del hombre con su brazo levantado: la línea inferior está ubicada al nivel de los pies y la línea superior tangente a los dedos del brazo izquierdo levantado. En el centro del cuadrado mayor, detalla la cinta de medida, sin embargo en este caso, la divide en tres distintas: la más delgada la ubica sobre la izquierda del espectador, con medidas especificadas a través de rectángulos intercalados en color rojo y blanco. A esta cinta, le sigue otra en el centro, un poco más gruesa, con diez subdivisiones numeradas de abajo hacia arriba, con rectángulos intercalados en color azul y blanco. Y una tercera cinta, ubicada sobre el lado derecho del espectador, más gruesa que las demás, está subdividida verticalmente en cinco rectángulos numerados, de abajo hacia arriba, al igual que en la anterior. Estos rectángulos están resaltados de forma intercalada en amarillo y blanco.

En las imágenes FLC 20943 y FLC 21007 (fig. 147-148), repite la imagen del hombre de pie con el brazo levantado, inscrito en el cuadrado. En este caso, la figura del hombre es presentada completamente en negro, como una silueta completa. Las cintas de medida centrales, vuelven a ser solo dos, sin ningún tipo de color que las represente. Sobre el área derecha del cuadrado mayor, retoma los elementos que ya había trabajado en FLC 20929 (fig. 126); repite el cuadrado menor en el centro del rectángulo y la misma cinta de medida. Estas dos imágenes tienen los mismos elementos: en cada una de las subdivisiones del cuadrado mayor hay una referencia numérica: una medida.

La medida que define el cuadrado mayor es de 2.26m. Esta medida está definida por la altura del hombre con su brazo elevado. Las otras medidas están relacionadas con subdivisiones relacionadas con los niveles de las diferentes partes del cuerpo. Las generales son: la medida de los pies al ombligo, identificada por la primera línea horizontal: esta medida es 1.13m. La segunda está



155.



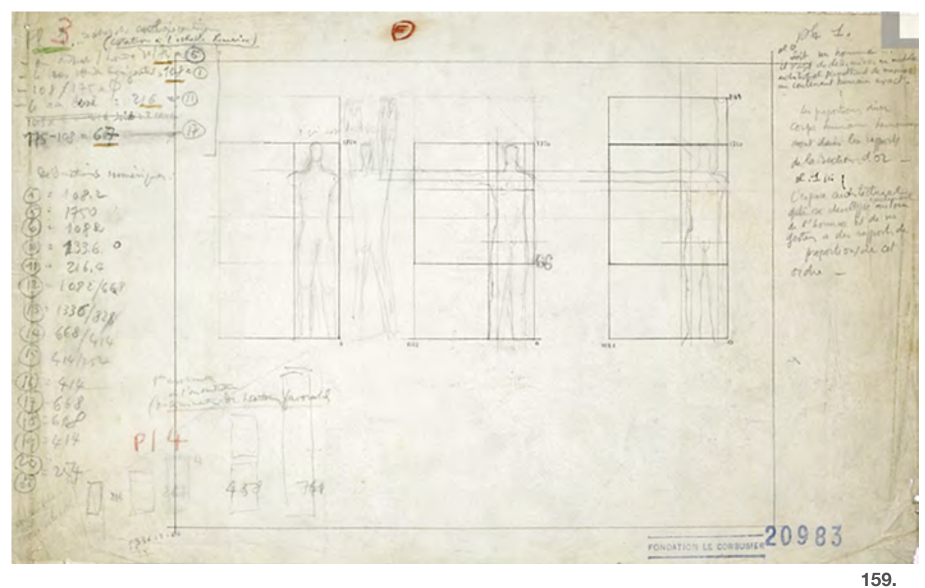
156.



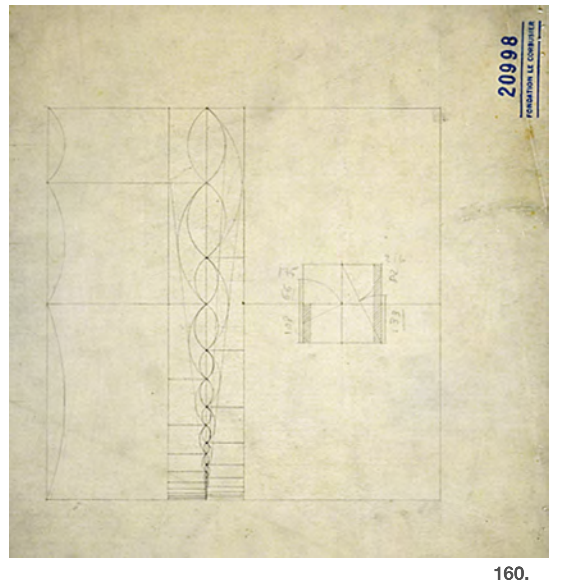
157.

158.

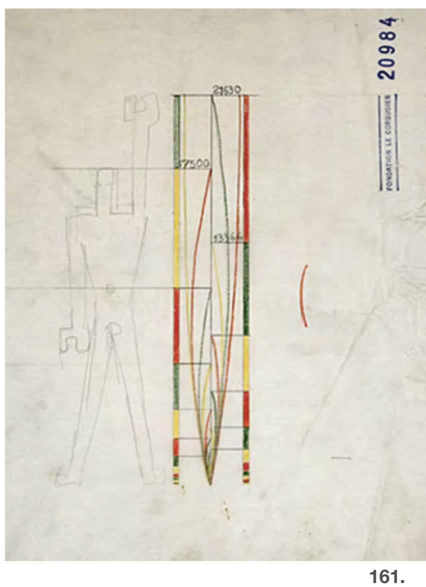
155. FLC 32285
156. FLC 32271
157. FLC 20978
158. FLC 21005



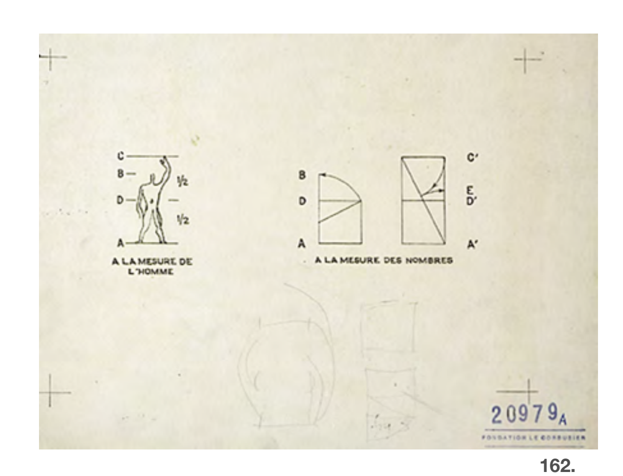
159.



160.

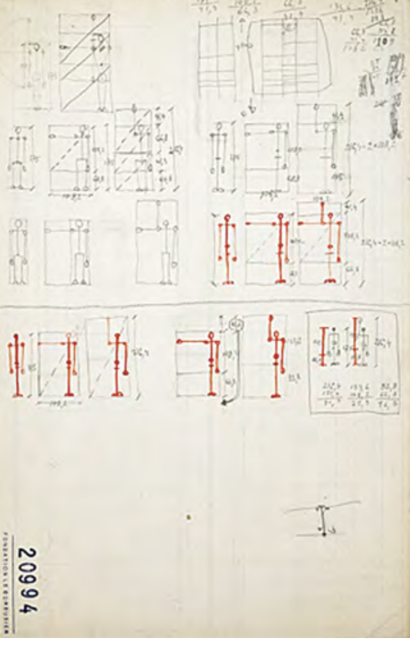


161.



162.

163.



164.

159. FLC 20983
160. FLC 20998
161. FLC 20984
162. FLC 20979A
163. FLC 20979B
164. FLC 20994

relacionada con la altura de la cabeza: la medida total de pies a la cabeza es de 1.829m, y la medida de la subdivisión entre el ombligo y la cabeza es de 0.689m. La tercera medida está definida por la altura total del hombre con el brazo levantado, la cual define la medida total del cuadrado; esta es de 2.26m. La medida de la subdivisión entre la cabeza y la mano levantada es: 0.432m. Las demás medidas que aparecen en la imagen son subdivisiones menores y proporcionales a las distintas partes del cuerpo.

La silueta del hombre de pie la estudia en varios dibujos adicionales de forma independiente, como se puede ver en las imágenes FLC 20944 (fig. 149), FLC 20962 (fig. 150). En el dibujo FLC 32286 (fig. 151) vuelve a repetir la figura del hombre dentro del cuadrado que la enmarca. En este ejemplo ubica una vez más, el hombre sobre el área izquierda del cuadrado, con la línea horizontal que lo cruza por el centro de su cuerpo y la segunda sobre su cabeza. El área derecha, la divide en cuatro cintas verticales que disminuyen el ancho proporcionalmente, en la medida que están ubicadas más cerca al límite derecho del cuadrado: la ubicada en el centro es la más gruesa y la del borde derecho, la más angosta. Cada cinta tiene diferentes tipos de medidas, todas con relación a las proporciones y las partes del cuerpo de la figura del hombre de pie, ubicado sobre la izquierda.

En la serie de dibujos FLC 20965A (fig. 153), FLC 20965B (fig. 154), FLC 20978 (fig. 157), FLC 32271 (fig. 156), FLC 32285 (fig. 155), Le Corbusier hace un estudio de la figura humana inscrita en el cuadrado; sin embargo, cambia la posición con relación a su cuerpo y su ubicación dentro del cuadrado.

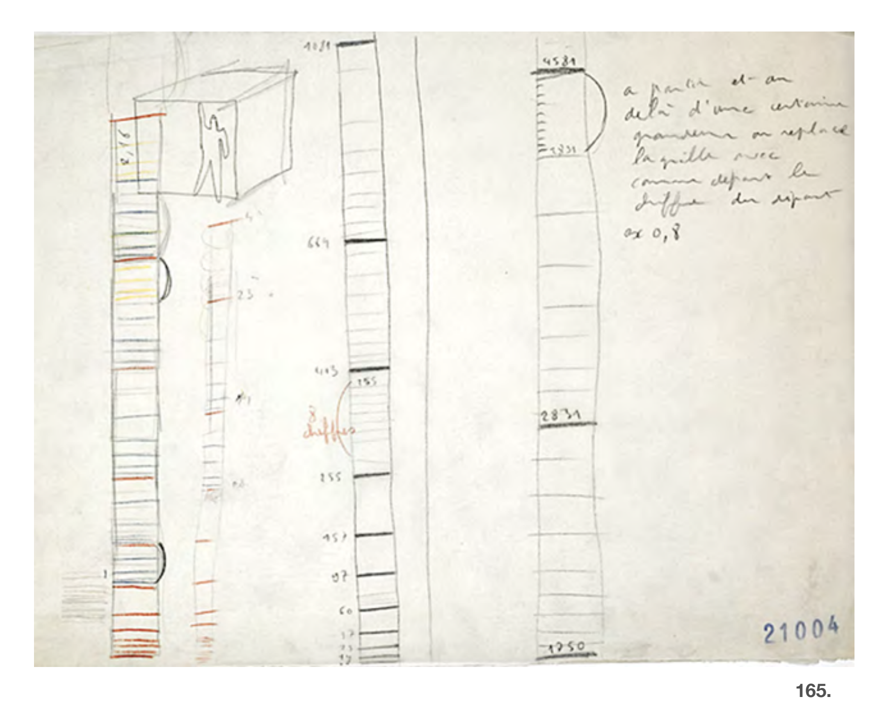
En los dibujos FLC 20965A y FLC 20965B (fig. 153-154), realiza el cuadrado base y ubica el centro a partir del trazo de dos líneas perpendiculares que cruzan de extremo a extremo. Dentro del cuadrado dibuja un triángulo equilátero; la base es uno de los lados del cuadrado y su vértice superior es el centro del lado contrario. El triángulo lo gira sobre cada uno de los lados del cuadrado hasta conformar cuatro triángulos. Estos cuatro triángulos conforman una estrella de cuatro puntas. En el centro del cuadrado, traza un círculo. La medida del radio del círculo está dada por los puntos de intersección de los triángulos. Sobre el eje central vertical del cuadrado, inscribe una figura humana, pero en este caso, es un hombre de pie con las piernas cerradas, su brazo izquierdo abajo y su brazo derecho levantado lateralmente, conformando un ángulo recto (de 90º) con relación a la posición vertical de su cuerpo. La mayor parte del cuerpo queda inscrito dentro del círculo central. El centro del círculo y del cuadrado, es el ombligo de la figura humana. Este a su vez, es el punto de cruce de las dos líneas perpendiculares que definen el eje vertical y el horizontal sobre los cuales el cuerpo está en equilibrio. El círculo en la parte inferior, cruza el cuerpo a la altura de las rodillas y en la parte superior, pasa por encima de la cabeza.

En las dos imágenes ubica dos cintas de medida paralelas, sobre los dos bordes laterales del cuadrado. En los ejemplos anteriores las ubica en el centro y en este caso, las saca sobre los dos laterales. En el área de las dos puntas inferiores de la estrella que se ha conformado en el interior del cuadrado, a partir del cruce de los triángulos, en el primer esquema, dibuja una figura humana sobre el área derecha del cuadrado y en el segundo esquema, dos: uno sobre la derecha y otro sobre la izquierda. Con este esquema pretende demostrar la diferencia entre la proporción de la distancia de los dos hombres ubicados sobre los dos lados y el ubicado en el centro del cuadrado en primer plano.

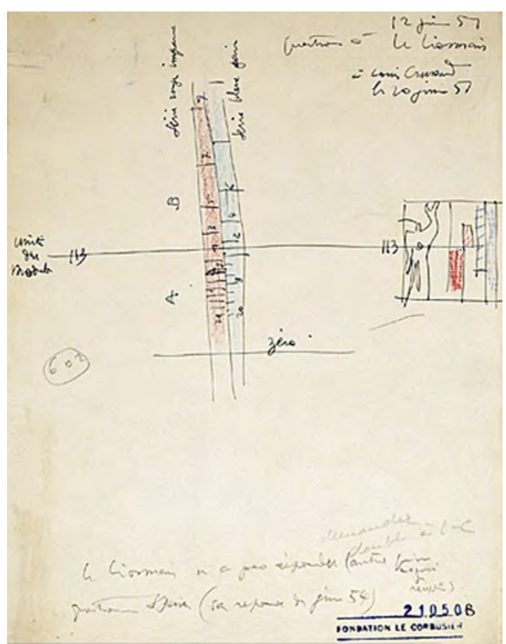
En los dibujos FLC 20978 y FLC 32285 (fig. 157 y 155) retoma la composición gráfica de las dos imágenes anteriores, pero ahora se enfoca en el estudio del movimiento del cuerpo. En el dibujo FLC 20978 (fig. 157) traza el cuadrado y un círculo inscrito, consolidando la cuadratura del círculo. En el centro, ubica una vez más, una figura humana, pero en este caso por sus características físicas, pareciera más la imagen del cuerpo de una mujer desnuda. La mujer está delineada en negro y su cuerpo es coloreado en un tono de color rojo. Su cuerpo está en posición vertical con relación a la base horizontal del cuadrado. Sus piernas están cerradas paralelamente. Sus dos brazos están levantados a la altura de los hombros y crean un ángulo de 90º con relación al eje vertical de su cuerpo. Esta posición del cuerpo conforma un nuevo cuadrado más pequeño, dibujado en color rojo e inscrito dentro del mayor. La medida de este cuadrado está dada por la altura del cuerpo de la mujer, desde sus pies, hasta la parte superior de su cabeza; y a nivel horizontal, por la distancia que se genera desde el eje de sus brazos levantados a nivel de sus hombros y un eje perpendicular su cuerpo. Le Corbusier traza el cuadrado sobre los límites de las extremidades de su cuerpo. Este cuerpo se encuentra en posición de quietud, en equilibrio, como el modelo del hombre vitruviano y luego retomado por Leonardo da Vinci .

En color verde redibuja detrás del cuerpo rojo, las cuatro extremidades de la figura de la mujer, en posiciones distintas. Con ello busca demostrar cómo la variación del movimiento de las extremidades, consolida una nueva relación con la plantilla del cuadrado mayor y el círculo inscrito. En este caso, dibuja las dos piernas abiertas, sin mover la figura de su eje. El brazo derecho lo levanta verticalmente, como en los primeros ejemplos del hombre de pie con su brazo levantado. Los dedos de su mano tocan el borde del cuadrado mayor. El brazo izquierdo, lo levanta a 45º del hombro y conforma una diagonal. La posición del cuerpo, con las extremidades coloreadas en verde, consolida la medida del radio del círculo como en la figura presentada por Leonardo da Vinci. Las cintas de medida y la espiral armónica, son ubicadas sobre los ejes laterales del cuadrado.

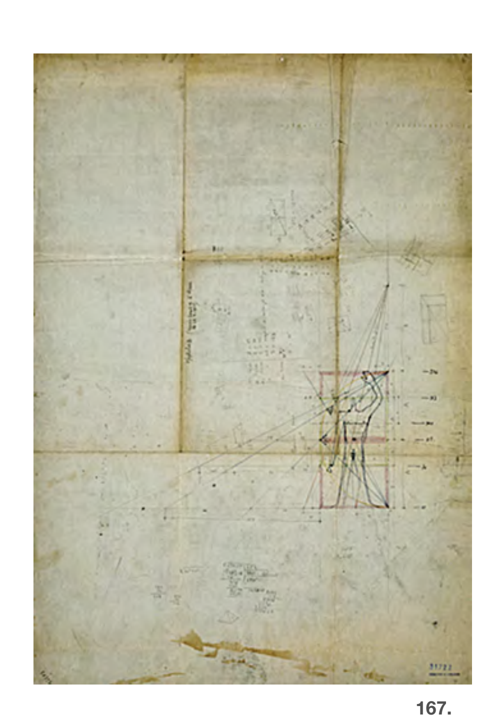
En el dibujo FLC 32285 (fig. 155), divide el cuadrado en dos partes a



165.

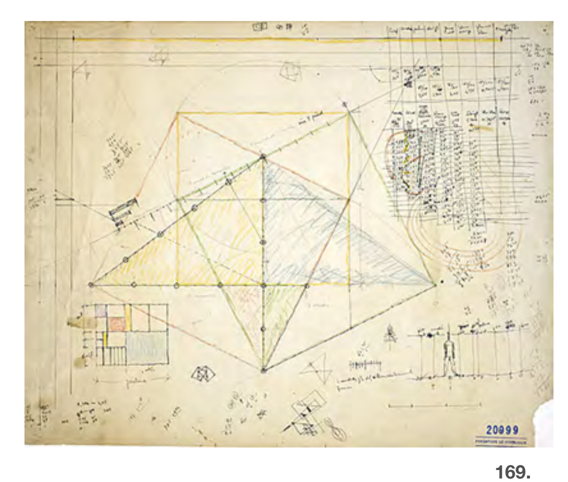


166.

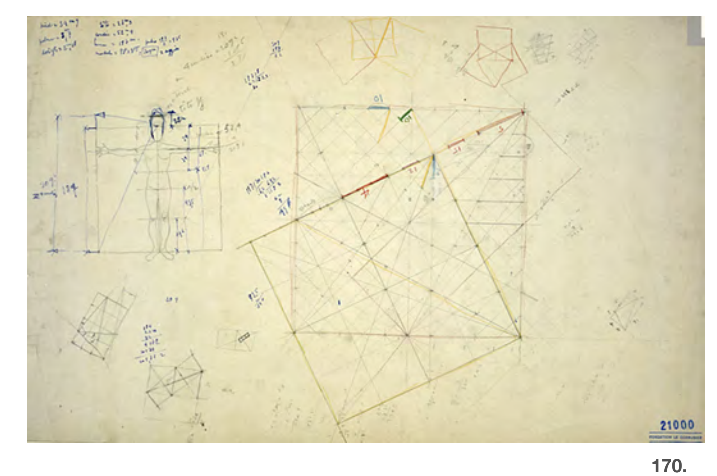


167.

168.



169.



170.

165. FLC 21004
166. FLC 21050B
167. FLC 31722
168. FLC 21021
169. FLC 20999
170. FLC 21000

través de un eje central vertical. En este ejemplo vuelve a ubicar la figura de la mujer centrada sobre el eje. El cuerpo de la mujer queda dividido por el centro, a partir del eje central. El lado izquierdo de la mujer (derecho del observador), es coloreado en el color rojo, como la imagen anterior y el lado derecho del cuerpo (izquierdo del observador), lo colorea con color verde. Dentro del cuadrado y bajo las medidas resultantes de la posición del cuerpo, dibuja una vez más, el círculo inscrito en el cuadrado mayor y el cuadrado menor, definido por la altura del cuerpo de la mujer de pie. En este dibujo, el lado izquierdo del cuerpo –rojo-, está de pie sobre el eje central y tiene su brazo levantado a nivel del hombro, conformando el ángulo de 90° con relación a la posición del cuerpo. Sobre el lado opuesto –verde-, resalta la posición de la pierna abierta a 45° sobre el eje central, lo cual consolida la medida de círculo desde el punto central del cuerpo: el ombligo. El brazo en este caso, se encuentra levantado hacia arriba, paralelo al eje vertical del cuerpo. Con lápiz delinea las extremidades opuestas, en las dos posiciones del cuerpo.

En esta imagen, el área derecha del cuadrado sobrante entre el cuadrado mayor y el menor es resaltada en color rojo, igual que la mitad del cuerpo de la figura. El otro lado del cuadrado no tiene ningún color. El círculo es resaltado en color azul, al igual que la espiral armónica que ubica sobre el eje izquierdo del cuadrado. El lado izquierdo del espiral es coloreado en azul y el lado derecho, es simplemente delineado en rojo. En estas imágenes insiste en la combinación de colores para demarcar las diferentes medidas provenientes de las diferentes posiciones del cuerpo humano.

El *Modulor* y la arquitectura

La siguiente serie de dibujos está relacionada con los estudios de la figura humana representada en el *Modulor* y la arquitectura. En algunos casos, estos dibujos son estudios de la inscripción tallada de esta imagen iconográfica en el proyecto arquitectónico. En otros, es utilizado como modelo de medida para los distintos elementos que conforman el proyecto y el espacio.

En el dibujo FLC 20961 (fig. 177), dibuja un plano rectangular con una distribución de planos rectangulares secundarios, aludiendo al diseño de una fachada con sus componentes, como por ejemplo, algunas aberturas que posiblemente aluden a ventanas o puertas. Sobre el plano de la fachada inscribe una serie de figuras del hombre de pie, algunos con los brazos abajo, en otros con el brazo levantado y una de las cintas de medida estructurada por el espiral armónico. A partir de este referente, distribuye los componentes de la fachada. En este esquema utiliza, una vez más, la mezcla de colores entre azul, rojo, blanco y negro.

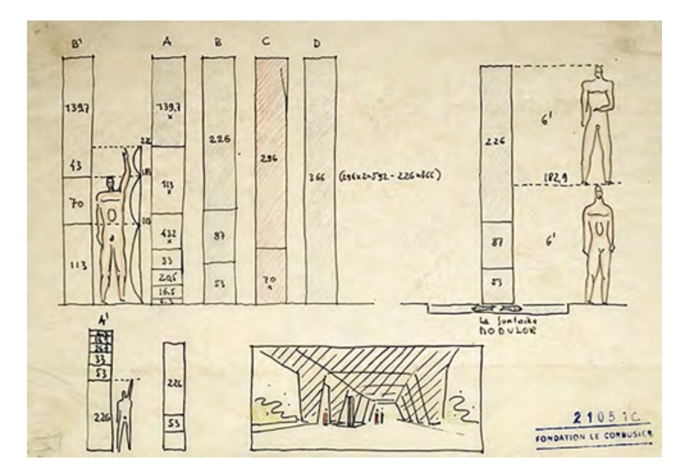


171.

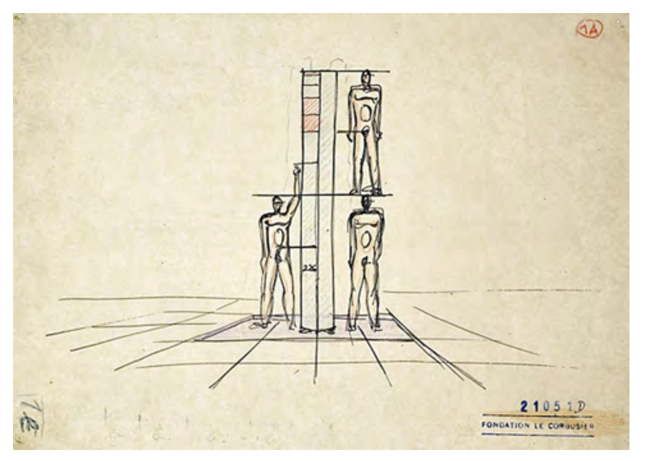


172.

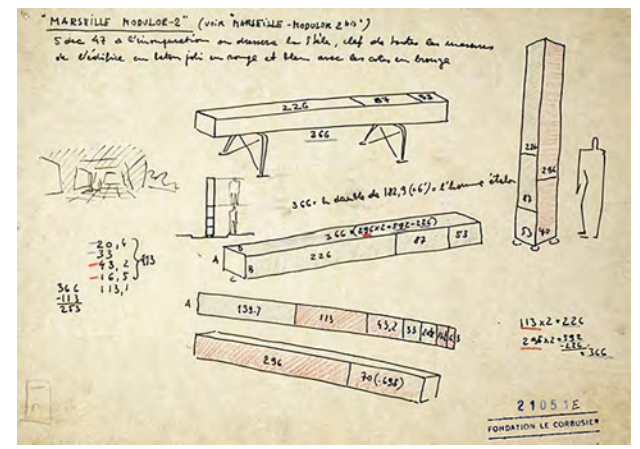
171. FLC 20974
172. FLC 20975



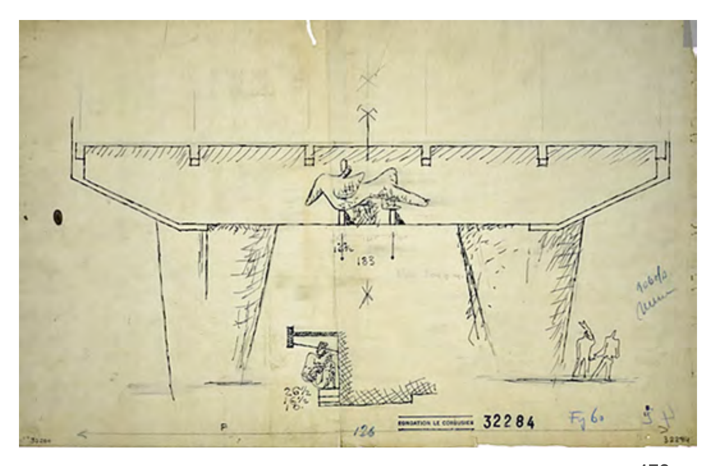
173.



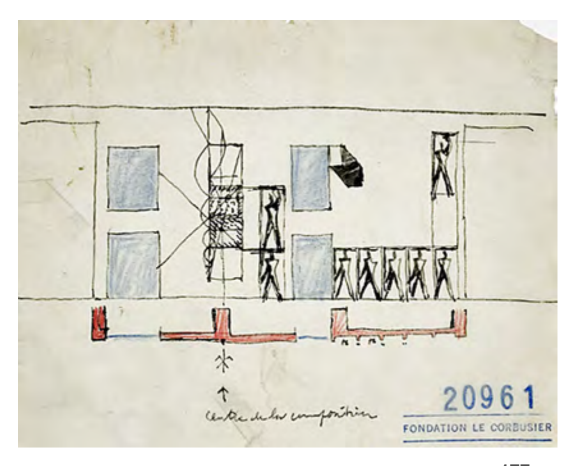
174.



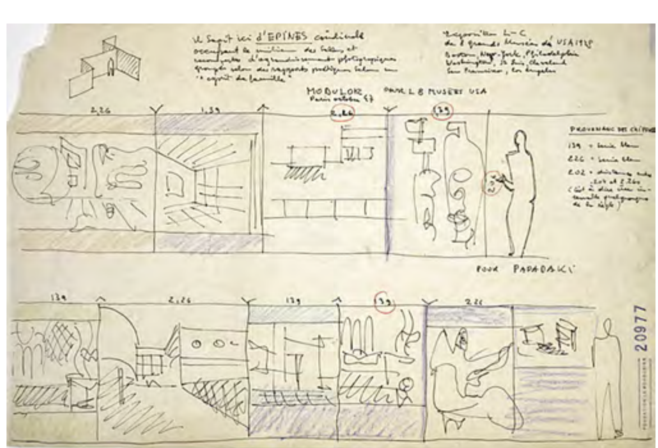
175.



176.



177.



178.

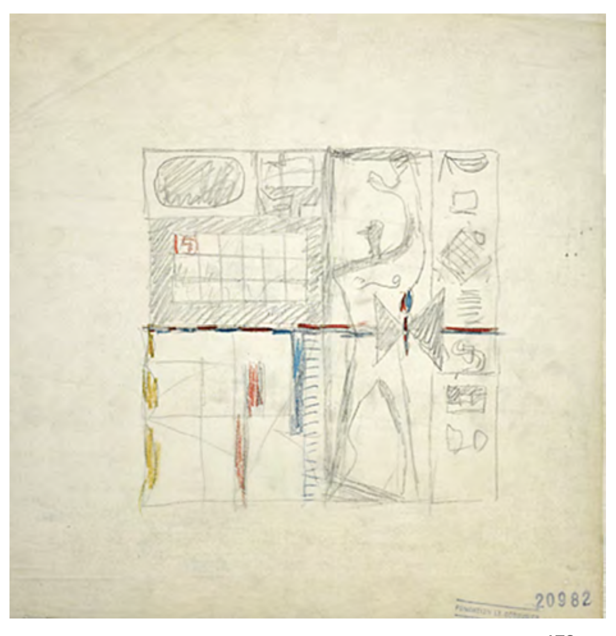
173. FLC 21051C
174. FLC 21051D
175. FLC 21051E
176. FLC 32284
177. FLC 20961
178. FLC 20977

En los dibujos FLC 20971 (fig. 114), FLC 20982 (fig. 179), FLC 20974 y FLC 20975 (fig. 172), realiza los estudios compositivos sobre la inscripción del *Modulor* tallado en la obra arquitectónica como un referente de medida, como sucede en la *Unité d'habittion* de Marsella (ver figs. 119, 122, 123). En FLC 20971 y FLC 20982 (fig. 114 y 179), estudia la imagen del *Modulor* inscrita en el cuadrado, sin embargo el hombre lo ubica sobre el costado derecho del observador. En estos casos la figura no está presentada como una silueta en negro, sino que le da profundidad a partir de ciertos sombreados laterales, como se vería en la realidad al tallarlo sobre un muro o una piedra. Sobre el borde derecho del cuadrado, inscribe una serie de recuadros menores organizados verticalmente, en los que en cada uno presenta un dibujo de diferentes objetos que van, desde perspectivas de espacios interiores, hasta objetos provenientes de la naturaleza.

Sobre la otra mitad del cuadrado, en el área izquierda de la figura humana, hace una división modular en la que inscribe, en la parte inferior, una serie de divisiones geométricas armónicas y unas cintas verticales, distribuidas sobre el espacio. Sobre la mitad superior, inscribe la imagen de un posible calendario, con una serie de números en cada recuadro. Los números pertenecen a las series de medidas armónicas basadas en el estudio del *Modulor*. Sobre el calendario, presenta dos recuadros menores numerados 1 y 2; en cada uno, inscribe el dibujo de una de sus posibles esculturas o pinturas con formas orgánicas.

En el dibujo FLC 20982 (fig. 179), repite la imagen pero la dibujada a lápiz y resalta algunos detalles en color rojo, azul y amarillo. Los detalles a color son las cintas verticales ubicadas sobre la esquina inferior izquierda. En FLC 20974 y 20975 (figs. 171-172), estudia la figura del hombre tallada, con sus sombras. En estos dibujos plantea la relación de esta figura, no solo con la arquitectura, sino con las formas de la naturaleza y el arte. En la construcción de la imagen iconográfica compone la imagen con elementos geométricos en algunas de las áreas del cuadrado, contrapuestos con formas de la naturaleza como en la imagen del Poema, en la que inscribe, en una de las esquinas superiores, la concha del caracol como representación de la espiral proveniente de las formas de la naturaleza.

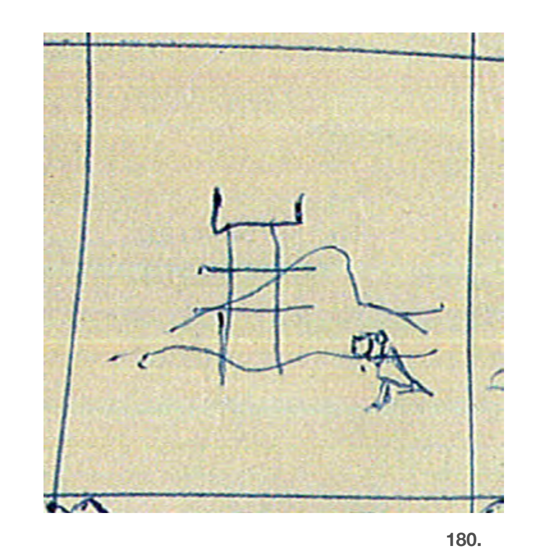
En la serie de imágenes FLC 21051C (fig. 173), FLC 21051D (fig. 174), FLC 21051E (fig. 175) y FLC 20977 (fig. 178), Le Corbusier relaciona la figura del hombre con elementos y objetos que definen y afectan el diseño de los espacios arquitectónicos. Identifica medidas estándar con relación a la figura de un solo hombre de pie. Luego ubica dos hombres, uno sobre el otro, y con ello conforma alturas tipo, como herramientas de diseño y dimensionamiento de la arquitectura. En este caso, esta herramienta de trabajo retoma el sentido renacentista del hombre como centro y medida de todas las cosas.



179.

Esta imagen representativa, la publica en varios de su libros, generalmente a partir del análisis de las distintas relaciones que se pueden construir a partir de ella, como por ejemplo, la secuencia de la figura que va desde el *Modulor* sentado, hasta llegar a estar de pie (figs. 115-120); o la incluye o inscribe en sus proyectos arquitectónicos como una referencia continua de escala y dimensionamiento. El *Modulor* es un elemento que le pertenece al proyecto arquitectónico, y a partir de este acto lo hace evidente (figs. 119-123).

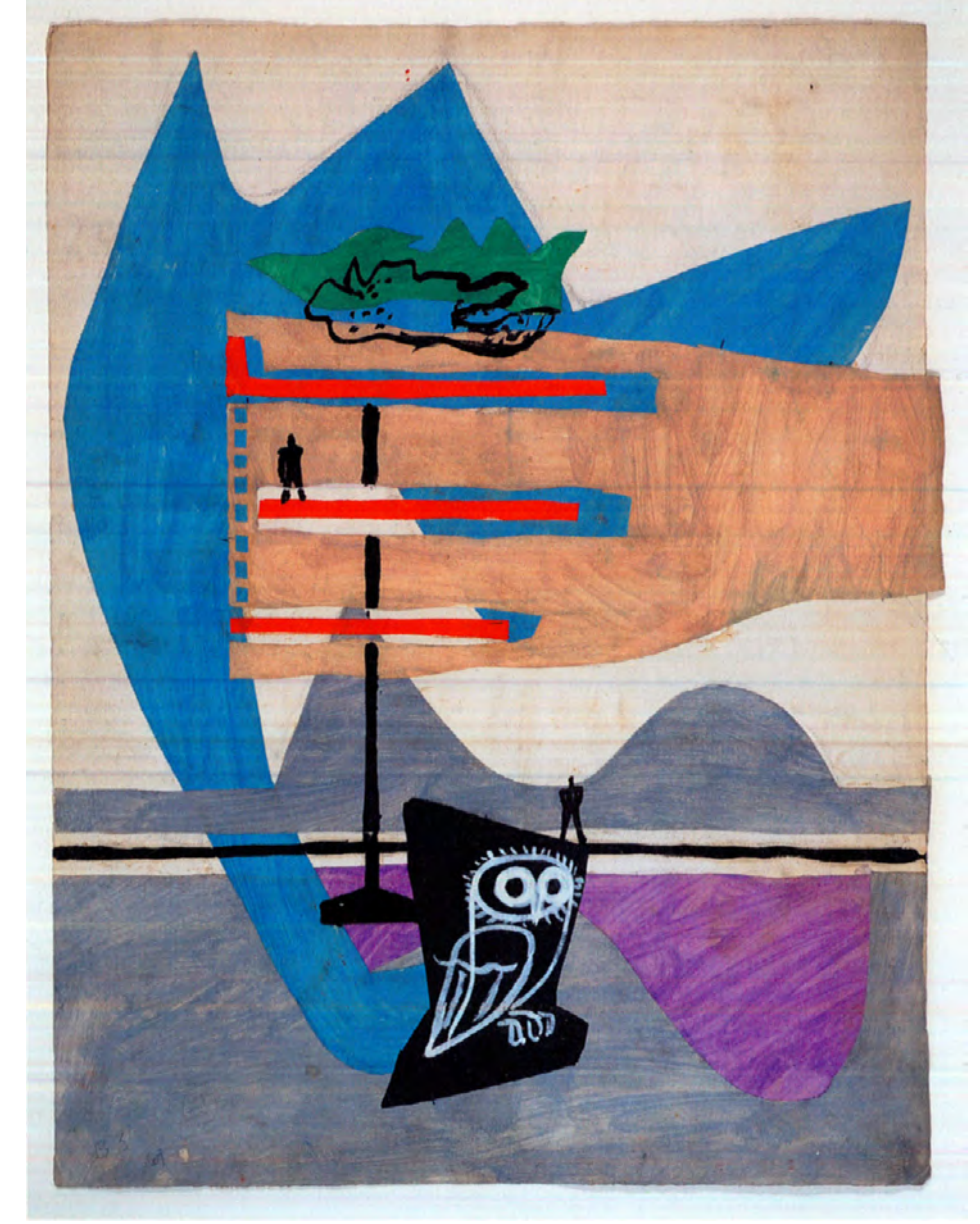
179. FLC 20982



180.



181.



182.

180. Segunda imagen -segunda fila, Carnet *Nivola I*, p. 184, 1948 (FLC W1-8 184).

181. Segunda imagen -segunda fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)

182. Maqueta definitiva para la litografía B3-Esprit de *Le Poème de l'angle droit,* p. 61

5.2.2 B3-Segunda imagen: El diálogo entre arquitectura y naturaleza a partir del desarrollo de los cinco puntos de la arquitectura

5.2.2.1 Maqueta de la litografía definitiva, 1953[221]

Una línea de horizonte demarcada por un intenso trazo negro sobre un fondo blanco, determina la línea del suelo; es la línea de implantación del modelo de una edificación (fig. 182). En primer plano, frente a la edificación, un búho o lechuza mira hacia el frente. El ave esta delineada en color blanco sobre una mancha negra como fondo. Perpendicular a la línea de horizonte, otra línea negra intensa representa un pilar estructural vertical continuo, con sus cimientos bajo tierra. Una pequeña figura humana, de pié sobre la línea del horizonte, ubicada al lado derecho de la edificación, define la escala de la construcción.

El pilar sostiene tres placas estructurales, las cuales consolidan los pisos de la edificación; dos de ellas presuponen el espacio de los apartamentos y la tercera, la de la cubierta. La sección de la fachada izquierda presenta un cerramiento a base de una posible membrana. En la otra fachada no presenta ningún tipo de cerramiento. Sobre la segunda placa y del lado del cerramiento, dibuja otra figura humana para demostrar la escala del espacio interior. Sobre la tercera placa presenta un arbusto verde como alusión a la terraza jardín.

El área inferior de la imagen está demarcada en color gris claro. La zona está ubicada bajo la línea de horizonte. Sobre ella representa la sinuosa silueta de unas posibles montañas a lo lejos de la edificación. Desde la figura de la lechuza se desprende una gran mancha azul que sube verticalmente por el costado izquierdo de la construcción, la cual abarca la totalidad de su altura. La mancha se abre con tres puntas hacia el cielo, el cual está definido como un fondo blanco. Otra mancha naranja ingresa por el área derecha de la imagen, en sentido horizontal, y abarca desde el borde lateral de la imagen hasta la totalidad de los pisos de la edificación que se encuentran suspendidos sobre el pilar.

221 Maqueta definitiva para la litografía B3-Esprit del *Le Poème de l'angle droit,* p. 61. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de *"Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto"* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V.*, Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.

En esta imagen, la naturaleza con sus formas sinuosas y vivas constituyen la presencia de la horizontal. Una edificación, se posa sobre ella como manifestación de la vertical; la relación perpendicular se establece en la medida en que cada una cumple su función y trabajan en concordancia.

En el texto que acompaña la imagen, Le Corbusier escribe:

> Débarrassée d'entraves mieux
> qu'auparavant la maison des
> hommes maîtresse de sa forme
> s'installe dans la nature
> Entière en soi
> faisant son affaire de tout sol
> ouvert aux quatre horizons
> elle prête sa toiture
> a la fréquentation des nuages
> ou de l'azur ou des étoiles
> Avisée regardez la Chouette
> venue d'elle-même ici
> se poser
> sans qu'on l'ait appelée.[222]

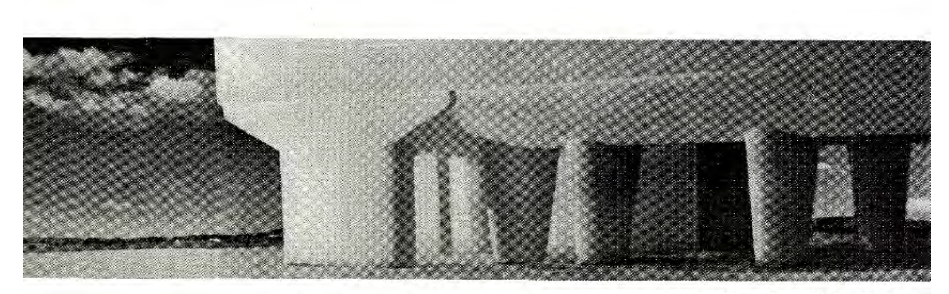
5.2.2.2 Genealogía de la imagen y construcción del concepto

Dos acontecimientos paralelos a la realización del Poema determinan la consolidación de esta imagen: la publicación del artículo *« Unité »* en el *Numéro Hors Série de L'Architecture d'aujourd'hui*[223] de 1948*,* el mismo año del primer esquema preparatorio del Poema; y en segundo lugar, la proyección y construcción de la *Unité d'habitation* de Marsella, como consolidación de estas ideas y de una larga vida de investigación.

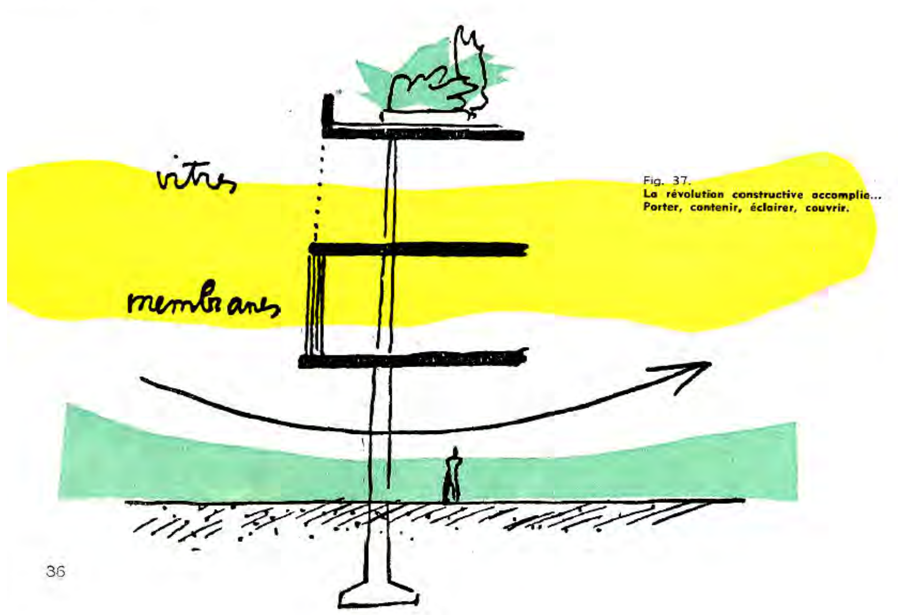
En la página 36 del artículo *« Unité »* (1948), presenta el esquema de la sección de una edificación (fig. 183), similar a las características de la que presenta en la litografía definitiva del Poema. Sobre un pilar estructural vertical

222 Texto de *Esprit B3* en: LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 57-60

223 LE CORBUSIER, « Unité », 1948, cit.







183.

183. 1948, « Unité », en L'Architecture d'Aujourd'hui, p.36.

anclado al suelo, se alza una edificación de cuatro niveles: el primero, definido por la liberación de la planta baja sobre la línea de tierra. A partir del primer nivel, dos niveles determinados por la sección de dos placas constituyen una edificación de dos plantas. Una consta de un cerramiento en vidrio y la otra, a través de una membrana. Como remate de la edificación, dibuja un tercer nivel en el que se encuentra una cubierta plana y recintada, con plantas resaltadas en color verde, como representación de la "terraza jardín". Sobre el lado derecho de la imagen escribe: *«La révolution constructive accomplie… Porter, contenir, éclairer, couvrir »*.[224]

Esta página del artículo está compuesta por dos imágenes: una fotografía en la parte superior y el esquema gráfico en la parte inferior. La imagen de la parte superior es un fotomontaje en blanco y negro del detalle inferior, de una maqueta de una construcción sobre *pilotis*, asentada sobre una planicie. En el fondo, sobre el área izquierda del espectador, a lo lejos un paisaje horizontal, demarca una línea divisoria entre el horizonte y el cielo. Bajo esta fotografía escribe: *« Pilotis de "l'Unité d'habitation" en construction à Marseille. 194 ».*[225] Con estas dos imágenes enfatiza la relación entre el esquema como idea y la realidad en construcción.

El esquema de la edificación es el que concierne directamente con la consolidación de la imagen del Poema. En él, define cinco niveles de relaciones entre la edificación y el medio natural. Estas relaciones están determinadas a partir de franjas de colores, distribuidas en cada uno de los niveles que conforman la sección de la edificación. Los niveles son:

1. Relación con el suelo:

Está determinada a partir de la continuidad visible de la línea de tierra y la mínima ocupación del suelo. La construcción en altura y la liberación de la planta baja, son el resultado del planteamiento de una estructura de *pilotis*. En el esquema, una continua línea horizontal negra, expresa el lugar de implantación, la tierra, la base. El esquema ancla su estructura a la tierra con un sólo pilar, un solo eje vertical, generando el mínimo contacto con el suelo.

2. Relación con la geografía y la circulación del aire:

Está determinada principalmente por la liberación de la planta baja. Esto permite la continuidad de la naturaleza y el fluir del aire sin ser interrumpidos

224 Ibid., p. 36.

225 Ibídem.

por la edificación. En este caso, la continuidad horizontal de la naturaleza está determinada por una franja de color verde que atraviesa de lado a lado, ininterrumpidamente por debajo de la edificación. Por encima de la franja verde establece una franja incolora. Sobre ella dibuja, una flecha continua en negro, la cual cruza por debajo de la edificación en dirección izquierda derecha del espectador, como referencia al libre recorrido y fluir del aire.

3. Relación con la luz natural:

A nivel de la sección de las dos plantas, una mancha amarilla atraviesa horizontalmente el esquema como referencia a la entrada de la luz natural en el espacio interior. En el esquema presenta dos posibilidades de cerramientos para una misma estructura: vidrios o membranas (« *Vitres – Membranes* »),[226] como lo anota sobre el costado izquierdo del esquema. Estas dos posibilidades de cerramientos permiten tanto la entrada de luz directa en el espacio, como la filtración según las necesidades del clima.

4. Relación con el cielo determinada por la habilitación de la cubierta como terraza habitable:

Las cubiertas inclinadas tradicionales, con sus espacios residuales inhabitables, oscuros y sin función específica, son transformadas ahora, en un espacio de recreación, útil en términos constructivos y funcionales, y con un alto valor poético. Este tipo de cubierta recintada resuelve también, problemas de control de la temperatura y humedad. La cubierta plana se convierte en un lugar de esparcimiento y recreación, generando una relación directa con el cielo. El espacio de esta cubierta es resaltado por una mancha de color verde, del mismo tono que la franja del nivel del suelo; esto indica nuevamente, la relación con la naturaleza por el concepto de *terraza jardín* o *cubierta habitable*.

La construcción de la idea

El desarrollo de este esquema síntesis, sobre las ideas arquitectónicas propuestas por Le Corbusier, es planteado y desarrollado desde los años veinte. El esquema proviene de una imagen comparativa, que utiliza en varias publicaciones, como instrumento visual para explicar sus ideas sobre la revolución arquitectónica, en contraposición al modo de construcción de la arquitectura tradicional. El primer texto en el que presenta esta imagen es en el capítulo « *Calendrier d'architecture* » de su libro *L'Almanach d'Architecture Moderne* publicado en 1925 y perteneciente a la colección de *L'Esprit Nouveau* (figs. 184-185).[227] En los dos años siguientes, retoma la misma imagen y la utiliza en dos artículos diferentes: primero en « *Architecture d'époque machiniste* » publicado en *Journal de Psychologie* (No. XXIII) en 1926 (figs. 186-187),[228] y en « *Ou en est l'Architecture?* », publicado en 1927 en *L'Architecture Vivant* (No. 17-18) (fig. 188-189).[229]

El esquema está compuesto por un dibujo comparativo entre una sección representativa de una edificación en altura tradicional y una sección representativa de la contra-propuesta arquitectónica de Le Corbusier como solución al mismo problema.

El primer caso es constituido por una edificación de cuatro plantas, de las cuales la primera es un semisótano y en la parte superior, la quinta planta está conformada por una cubierta inclinada a dos aguas, lo que genera un espacio interior residual entre ellas. Este esquema es la representación de una arquitectura en la cual el sistema de cerramiento está condicionado por el sistema estructural de muros portantes. Es una arquitectura atada a la tierra, lo cual constituye una interrupción en la continuidad de la línea del suelo natural, en la medida en que se implanta a través de un semisótano, convirtiéndose en una barrera real y visual sobre la línea de horizonte.

Paralelo a este corte, contrapone la sección de una edificación en altura, de las mismas características funcionales: cuatro plantas y un quinto nivel definido como la cubierta. Su propuesta define la renovación, principalmente, de los dos lugares insalubres y malsanos de la arquitectura tradicional: los sótanos y la cubierta para convertirlos en los más sanos y atractivos.[230] En el esquema suprime el semisótano y libera la planta baja, para permitir la continuidad visual y física de la naturaleza, liberar el fluir del aire y disminuir el área de contacto de la arquitectura con la tierra. Estructuralmente libera el sistema de cerramiento del sistema estructural, lo que genera distintas posibilidades espaciales según las necesidades climáticas y las condiciones visuales del lugar.

226 Ibídem.

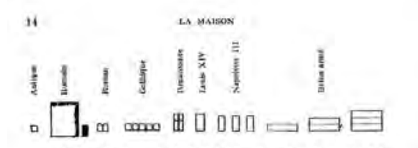
227 LE CORBUSIER, *Almanach d'Architecture Moderne*, 1926, cit.

228 LE CORBUSIER, « Architecture d'époque machiniste », dans *Journal de Psychologie*, Paris 1926, pp. 17-42.

229 LE CORBUSIER, «Ou en est l'Architecture? », dans *L'Architecture Vivant*, No. 17-18, Paris 1927, p. 19.

230 « La maison s'enfonçait dans le sol : locaux obscurs et souvent humides. Le ciment armé nous donne les pilotis. La maison est en l'air, loin du sol ; le jardin passe dessous la maison ; le jardin est aussi dessus la maison, sur le toit. » Ver: LE CORBUSIER, *L'Almanach d'Architecture Moderne*, 1926, op. cit., p. 15.

14 LA MAISON

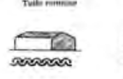


La fenêtre fut toujours l'obstacle. Son évolution à travers les âges, marque le perfectionnement de l'outillage.



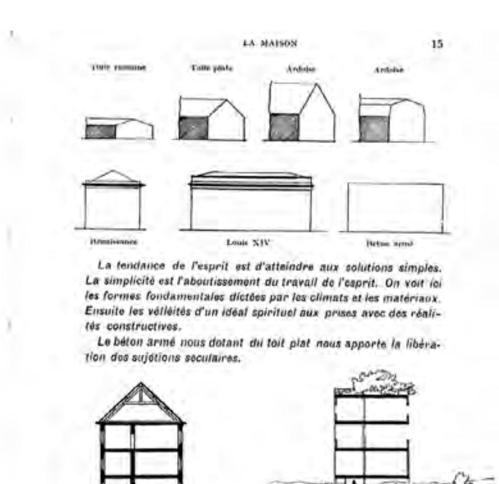


La fenêtre est l'un des buts essentiels de la maison. Le progrès apporte une libération. Le ciment armé fait révolution dans l'histoire de la fenêtre.





La couverture étanche fixe la forme de la toiture. La pénurie des moyens portait entrave au rêve constant de monter sur la maison. Le béton armé apporte le toit plat et révolutionne l'usage de la maison.


LA MAISON 15

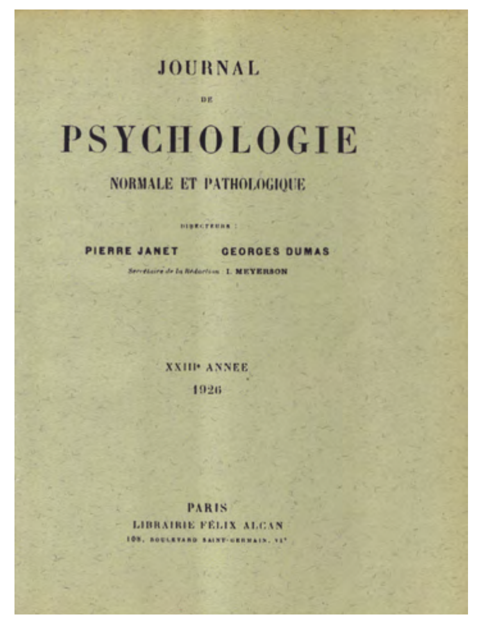
La tendance de l'esprit est d'atteindre aux solutions simples. La simplicité est l'aboutissement du travail de l'esprit. On voit ici les formes fondamentales dictées par les climats et les matériaux. Ensuite les velléités d'un idéal spirituel aux prises avec des réalités constructives.

Le béton armé nous dotant du toit plat nous apporte la libération des sujétions séculaires.

La maison s'enfonçait dans le sol : locaux obscurs et souvent humides.

Le ciment armé nous donne les pilotis. La maison est en l'air, loin du sol ; le jardin passe dessous la maison ; le jardin est aussi dessus la maison, sur le toit.

184.

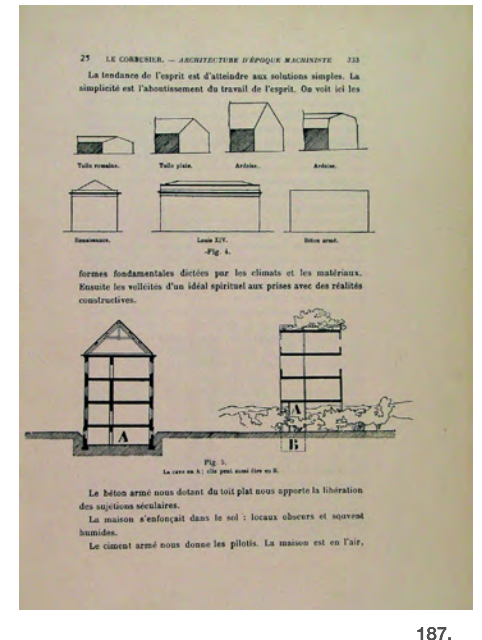

JOURNAL
DE
PSYCHOLOGIE
NORMALE ET PATHOLOGIQUE

DIRECTEURS :
PIERRE JANET GEORGES DUMAS
Secrétaire de la Rédaction : I. MEYERSON

XXIIIe ANNEE
1926

PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, VIe

186.


25 LE CORBUSIER. — ARCHITECTURE D'ÉPOQUE MACHINISTE 233

La tendance de l'esprit est d'atteindre aux solutions simples. La simplicité est l'aboutissement du travail de l'esprit. On voit ici les

Fig. 4.

formes fondamentales dictées par les climats et les matériaux. Ensuite les velléités d'un idéal spirituel aux prises avec des réalités constructives.

Fig. 5.
La cave en A ; elle peut aussi être en B.

Le béton armé nous dotant du toit plat nous apporte la libération des sujétions séculaires.

La maison s'enfonçait dans le sol : locaux obscurs et souvent humides.

Le ciment armé nous donne les pilotis. La maison est en l'air,

187.

184. 1925, *Almanach d'Architecture Moderne*, pp. 14-15

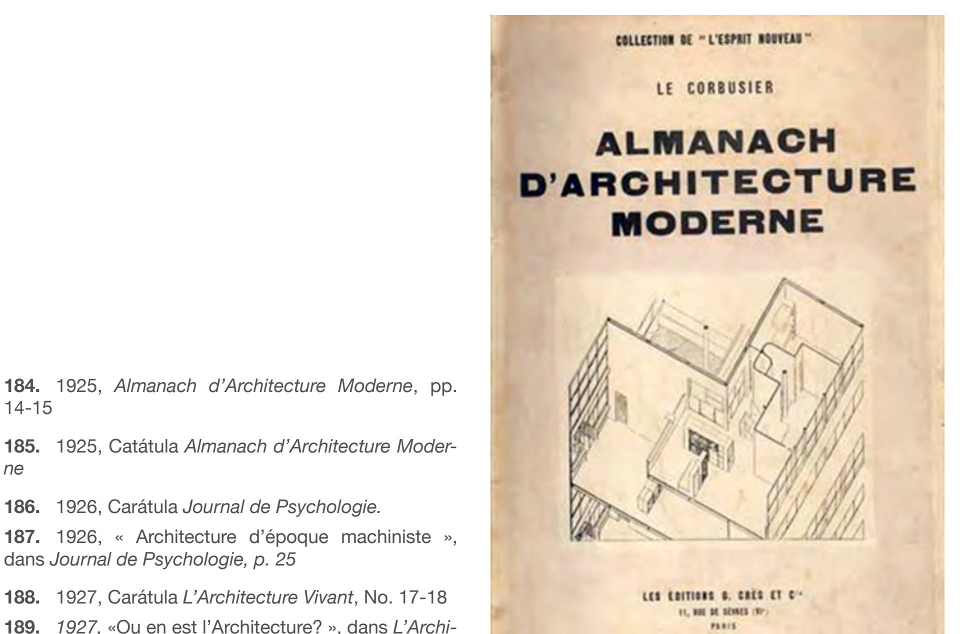
185. 1925, Catátula *Almanach d'Architecture Moderne*

186. 1926, Carátula *Journal de Psychologie.*

187. 1926, « Architecture d'époque machiniste », dans *Journal de Psychologie, p. 25*

188. 1927, Carátula *L'Architecture Vivant*, No. 17-18

189. *1927,* «Ou en est l'Architecture? », dans *L'Architecture Vivant*, No. 17-18, p. 19


COLLECTION DE "L'ESPRIT NOUVEAU"
LE CORBUSIER
ALMANACH D'ARCHITECTURE MODERNE
LES ÉDITIONS G. CRÈS ET Cie
11, RUE DE SÈVRES (VIe)
PARIS

185.

L'ARCHITECTURE VIVANTE

AUTOMNE & HIVER MCMXXVII

DOCUMENTS SUR L'ACTIVITÉ CONSTRUCTIVE DANS TOUS LES PAYS PUBLIÉS SOUS LA DIRECTION DE JEAN BADOVICI, ARCHITECTE

ÉDITIONS ALBERT MORANCÉ

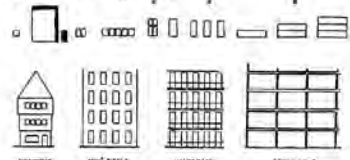
188.

II. *LA MAISON SUR PILOTIS.* — La maison s'enfonçait dans le sol: locaux obscurs et souvent humides.



Le ciment armé nous donne les pilotis. La maison est en l'air, loin du sol; le jardin passe sous la maison; le jardin est aussi sur la maison, sur le toit.

III. *LA FENETRE EN LONGUEUR.* — La fenêtre fut toujours l'obstacle. Son évolution à travers les âges, marque le perfectionnement de l'outillage.



La fenêtre est l'un des buts essentiels de la maison. Le progrès apporte une libération. Le ciment armé fait révolution dans l'histoire de la fenêtre.

— 19 —

189.

En *L'Almanach d'Architecture Moderne* (1925) (fig. 184), expone esta imagen como la representación de una tendencia propia del espíritu, que busca soluciones simples, en formas simples. Una arquitectura que, liberada de restricciones constructivas, responde a las vicisitudes dictadas por el clima y las necesidades propias del hombre, a través del uso de los nuevos materiales y las nuevas técnicas.

> La tendance de l'esprit est d'atteindre aux solutions simples. La simplicité est l'aboutissement du travail de l'esprit. On voit ici les formes fondamentales dictées par les climats et les matériaux. Ensuite les velléités d'un idéal spirituel aux prises avec des réalités constructives.
>
> Le béton armé nous donnant du toit plat nous apporte la libération des sujétions séculaires.[231]

En la *« Architecture d'époque machiniste »* en el *Journal de Psychologie* (1926) (fig. 187), utiliza la misma composición de *L'Almanach d'Architecture Moderne* (1925). En la parte superior de la página, presenta una fila de cuatro volúmenes arquitectónicos representativos de la tipología tradicional de la construcción con cubiertas inclinadas en diferentes tamaños, alturas e inclinaciones. Bajo esta fila introduce una segunda fila con tres casos, ya no en volumen sino en alzado: primero, un alzado de una edificación de proporción cuadrada, con cornisa y frontón; bajo este escribe: *« Renaissance »*. El siguiente esquema es de proporción rectangular-horizontal, igualmente con cornisa entre el remate del volumen y la cubierta, y debajo escribe: *« Louis XIV »*. El tercer esquema es un rectángulo-horizontal simple, en el que se suprime la cornisa, el frontón y la cubierta inclinada. Debajo de este esquema escribe: *« Béton armé »*.

En los dos textos presenta la secuencia evolutiva de la arquitectura con las mismas frases, en las que hace referencia a necesidad de llegar a las formas simples, como una respuesta a las posibilidades que brindan las nuevas técnicas y los nuevos materiales, como el hormigón amado.

Bajo este análisis ubica una vez más, la imagen comparativa de las dos construcciones; sin embargo en este caso, realiza una pequeña modificación en el texto en el que dice:

> Le béton armé nous dotant du toit plat nous apporte la libération des sujétions séculaires.
>
> La maison s'enfonçait dans le sol : locaux obscurs et humides.
>
> Le ciment armé nous donne les pilotis. La maison est en l'air, loin du sol ; le jardin passe dessous la maison ; le jardin est aussi dessus la maison, sur le toit.[232]

231 Ibídem.

Por lo tanto, el hormigón armado ha permitido el desarrollo de una nueva forma de hacer arquitectura y la propuesta de un sistema ideal aplicable y adaptable según las necesidades. Así mismo, en estos dos textos precisa cada vez más, las soluciones espaciales y sistemáticas generales a seguir, con este modelo. Estas ideas las puntualiza en el siguiente texto en el que publica la del esquema.

En el artículo *« Ou en est l'Architecture? »* de *L'Architecture Vivant* (1927) (fig. 189), Le Corbusier presenta los seis puntos de la arquitectura: *« Théorie du toit-jardin, la maison sur pilotis, la fenêtre en longueur, le plan libre, la façade libre y la suppression de la corniche »*. [233]

Cada uno de los puntos es argumentado a través de texto y dibujos explicativos. En el punto dos, *« La maison sur pilotis »,* elige como imagen representativa, el esquema comparativo al que se ha hecho alusión y así mismo, retoma algunas de las frases de los textos anteriores, precisándolas sobre la idea de este segundo punto que está presentando:

> II. LA MAISON SUR PILOTIS. – La maison s'enfonçait dans le sol: locaux obscurs et souvent humides.

Y bajo la imagen escribe:

> Le ciment armé nous donne les pilotis. La maison est en l'air, loin du sol ; le jardin passe sous la maison ; le jardin est aussi sur la maison, sur le toit.[234]

Al analizar los seis puntos, todos están relacionados con este esquema, ya que de una u otra forma están condensados en él: la terraza jardín, la casa suspendida sobre *pilotis*, la planta libre que genera la independización del espacio, de las ataduras del sistema constructivo, la fachada libre, la cual responde a lo mismo ya que los cerramientos no están amarrados al sistema estructural y el último, la supresión de la cornisa queda directamente ligado a las soluciones del anterior.

232 LE CORBUSIER, « Architecture d'époque machiniste », 1926, op. cit., pp. 25-26.

233 Los seis puntos se convertirán en los reconocidos Cinco Puntos de la Arquitectura, en la medida en que Le Corbusier suprime el sexto más adelante, el cual es: « la suppression de la corniche ». LE CORBUSIER, « Ou en est l'Architecture? », 1927, op. cit., pp. 13 – 26.

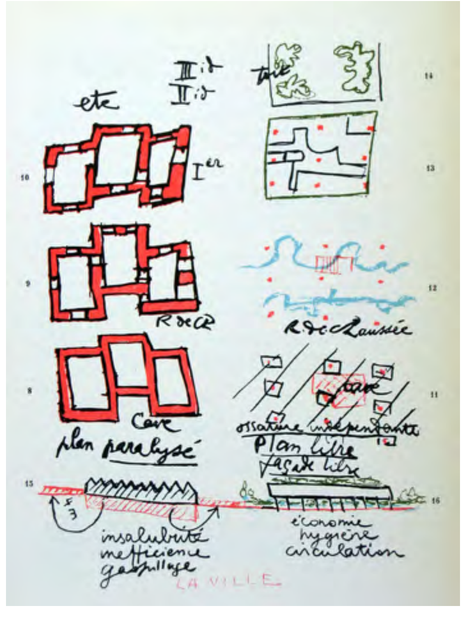
234 Ibid., p. 19.



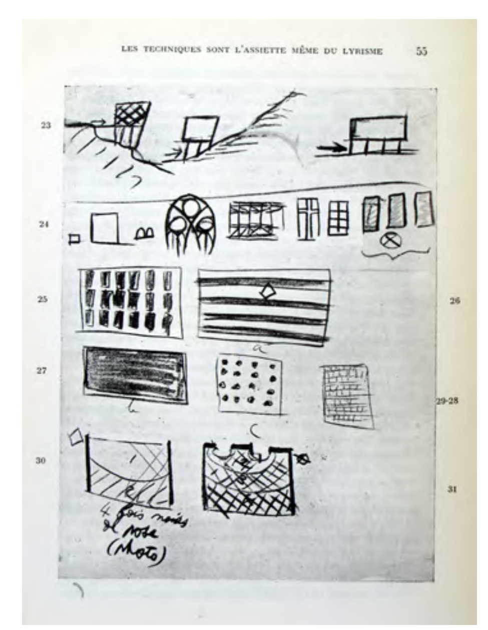
190.



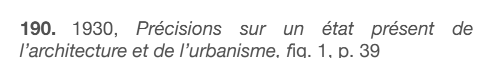
191.



192.



193.



190. 1930, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme,* fig. 1, p. 39

191. 1930, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme,* fig. 2-7, p. 40.1

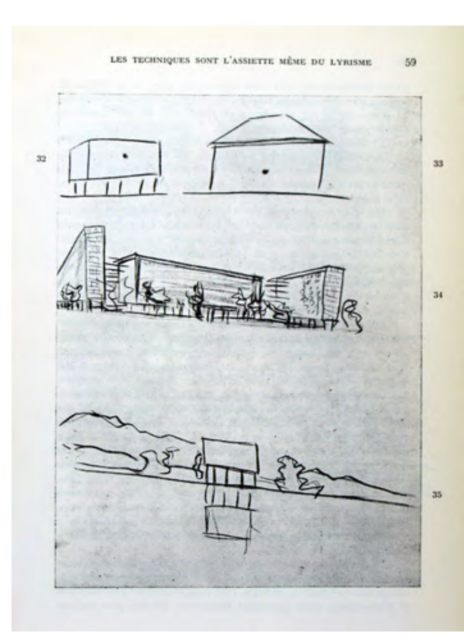
192. 1930, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme,* fig. 8-16, p. 44.1

193. 1930, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme,* fig. 23-31, p. 55

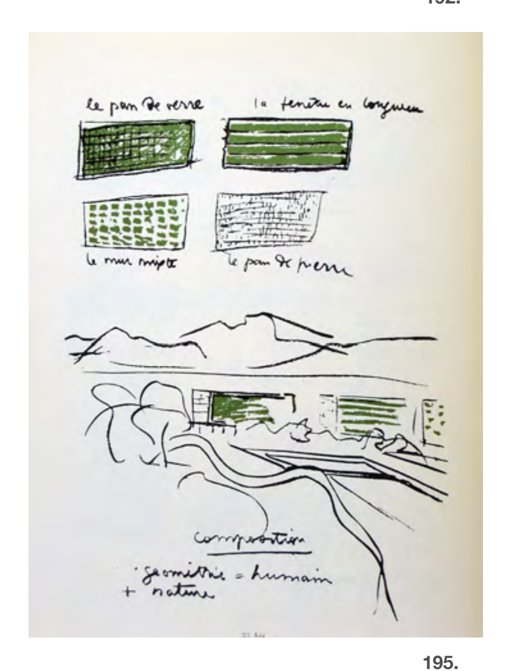
194. 1930, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme,* fig. 32-35, p. 59

195. 1930, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme,* fig. 33bis, p. 60.1

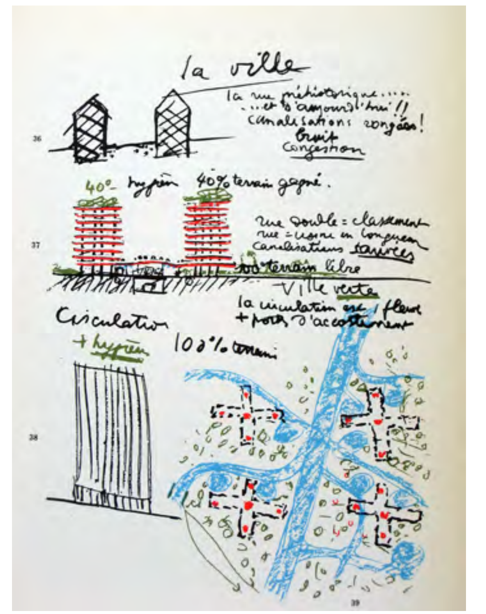
196. 1930, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, fig. 36-39, p. 60.2



194.



195.



196.

La « recherche patiente »

El desarrollo de esta imagen y la puntualización de los conceptos los materializan principalmente, en un grupo de libros que definen el periodo de investigación y de trabajo al que identifica como *« La recherche patiente ».* Este periodo está comprendido entre finales de los años veinte e inicios de los cuarenta, durante la terminación de la Segunda Guerra. En estos libros desarrolla los argumentos de lo que para él es *revolución arquitectónica* representada también, en esta imagen de *Esprit-E3* del Poema. Los libros son principalmente tres: *Précisions* de 1930, *La Ville Radieuse* de 1933 y *La maisons des Hommes* de 1942. Este periodo concluye con el proyecto de la *Unité d'habitation* de Marsella construida entre 1945 y 1952, el cual es comprendido como la obra síntesis representativa de estos ideales.

En el proceso de desarrollo de las ideas a través de estos libros, hay tres puntos fundamentales: en el texto de *Précisions* (1930) puntualiza y explica los argumentos sobre la necesidad de un cambio en la arquitectura y la forma de llevarlos a cabo a través de las posibilidades de las nuevas técnicas. En *La Ville Radieuse* (1935), asienta estas ideas arquitectónicas en el contexto de las propuestas para el nuevo urbanismo moderno y la idealización sobre la realidad de la ciudad moderna. Y en tercer lugar, en el texto de *La maisons des Hommes* (1942), se enfoca en la precisión de los ideales en el proyecto arquitectónico.

1930, Précisions

En la segunda conferencia dictada en Buenos Aires el 5 de Octubre de 1929, para aquellos a los que Le Corbusier llama "Amigos de las Artes", titulada *« Les techniques sont l'assiette même du lyrisme, elles ouvrent un nouveau cycle de l'architecture »*,[235] presenta una serie de dibujos (figs. 190-196), principalmente comparativos, con los cuales argumenta y desarrolla punto a punto las teorías planteadas en la primera imagen utilizada en los textos de los años veinte. En esta conferencia compara cada una de las ventajas con las posibilidades que generan las nuevas técnicas, sobre la tradición de una arquitectura que *« est couvert d'une litière pourrie d'hier ou d'avant-hier »*.[236] La explicación de las imágenes la inicia con estas palabras:

> Je vais dessiner ce qui est le symbole décisif de tout ce que je suis venu vous dire à Buenos-Aires : d'une part la construction de pierre qui remonte aux siècles lointains et qui est venue s'effondrer devant le fer et le béton armé du XIXe siècle. Cette construction de pierre a eu ses apogées ; sa dernière manifestation fut sous Haussmann où elle toucha à ses limites. C'est sur elle que se sont assises les Académies pour trôner, dogmatiser, exploiter, tyranniser, et pour paralyser la vie des sociétés nouvelles. Dans ces deux dessins que je vais faire –deux coupes- tout s'écrit, tout s'inscrite, le jeu est clair, le verdict définitif, et la décision ne saurait être trouble.
>
> Un mot en passant. Je ne parlerai jamais d'autre chose que de maisons d'hommes. C'est de maisons d'hommes qu'il s'agit, n'est-ce pas ? J'ai toujours refusé de m'occuper de maisons pour nobles habitant de Parnasse.
>
> Jusqu'au béton et au fer, pour bâtir une maison de pierre, on creusait de larges rigoles dans la terre et l'on allait chercher le bon sol pour établir la fondation. Mais la terre, au flanc des rigoles s'éboulait et l'on avait tout aussi vite fait d'enlever le noyau central qui pyramidait entre les rigoles des fondations. On constituait ainsi les caves, locaux médiocres, non éclairés –ou mal-, humides généralement (2).
>
> Puis on montait les murs de pierre. On établissait un premier plancher posé *sur les murs*, puis un second, un troisième ; on ouvrait des fenêtres ; enfin sur le dernier plancher reposait le comble de la toiture. Ouvrir des fenêtres dans le mur portant les planchers *est une opération contradictoire* ; percer des fenêtres c'est affaiblir le mur. Il y avait donc une limite entre la fonction de porter les planchers et celle d'éclairer les planchers. Donc on était limité, donc on était gêné ; *on était paralysé*.[237]

Sobre estas críticas presenta su posición sobre cómo ha de ser entendida la idea de casa. La revolución arquitectónica, está dada a partir de la comprensión de nuevos materiales como el hormigón armado, los cuales permite desarrollar un modelo arquitectónico que genere un cambio tanto en la arquitectura como en la ciudad. En términos de ciudad, genera un cambio en la afectación y ocupación del suelo y por ende, en la estructura urbana de la ciudad. En términos arquitectónicos, busca incidir en la concepción del significado del habitar, a partir de la modificación en los ritmos de vida y actividades, y por consiguiente en la concepción de las formas que albergan estas actividades; es decir el espacio. Por estas razones, continua con su explicación:

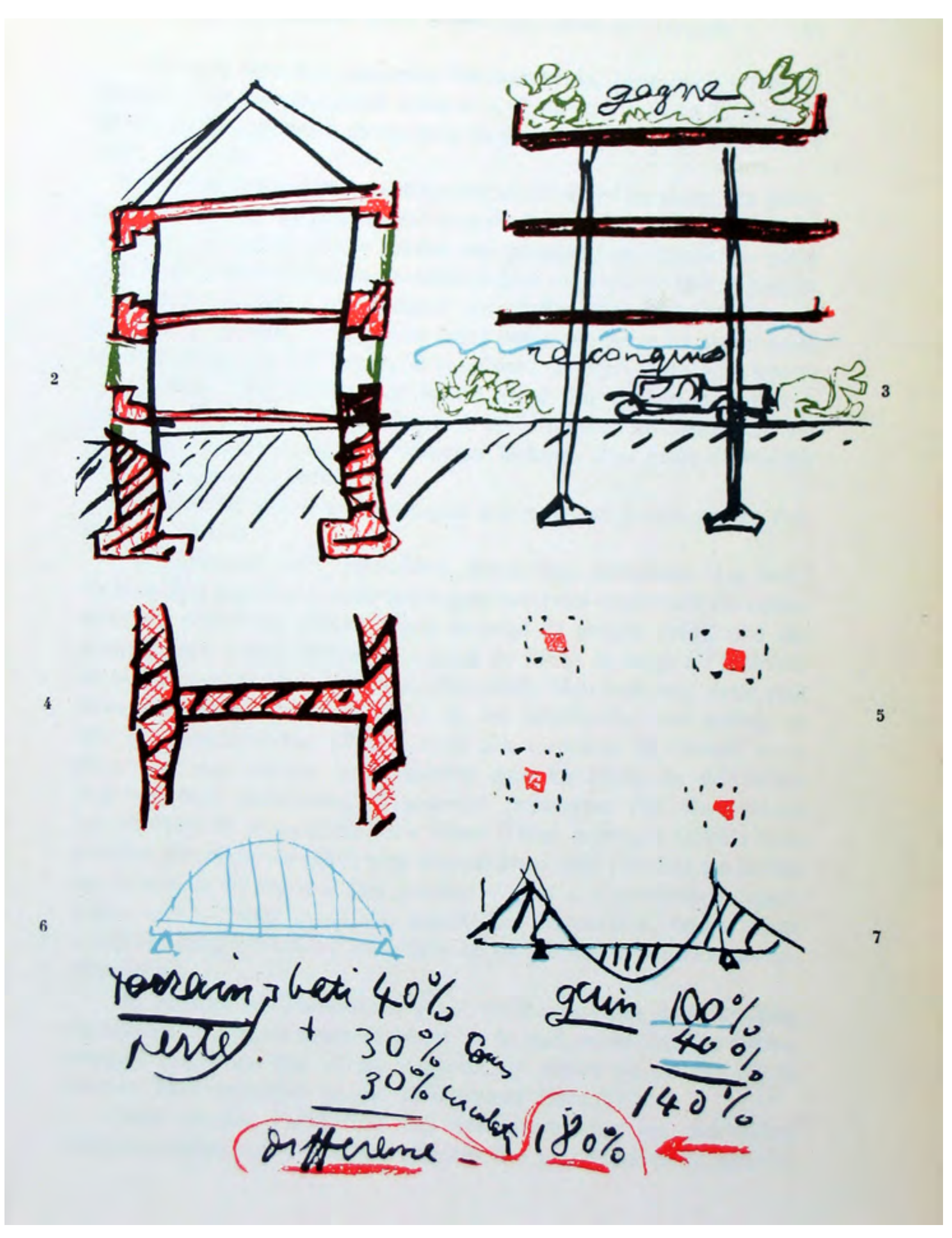
> Je vais dire une énormité fondamentale, tant pis : « *l'architecture, c'est des planchers éclairés* ». Pourquoi ? Vous le devinez bien : on fait quelque chose dans maison, s'il fait jours ; s'il fait nuit, on dort.
>
> Avec le béton armé *on supprime entièrement les murs*. On porte les planchers sur de minces poteaux disposés à de grandes distances les uns des autres.

---

235 LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930, op. cit., pp. 37-67.

236 Ibid., p. 40.

237 Ibídem.



197. 1930, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme,* fig. 2-7, p. 40.1

Pour fonder ces poteaux, on creuse un petit puits par poteau et l'on va chercher le bon sol. Puis on sort le poteau hors de terre. Et, à ce moment, on profite des circonstances. Je n'ai pas eu besoin d'enlever ce fatal noyau de terre au cœur de la maison. Mon sol est intact, *il continue !* Je vais faire une bonne spéculation : les poteaux de béton armé (ou de fer) ne coûtent presque rien. Je vais les élever à trois mètres au-dessus du sol intact et j'accrocherai mon plancher là-haut. *J'ai ainsi disponible tout le sol sous la maison* (3).

Je continue mes planchers, deuxième, troisième. Le toit ? Je n'en fais pas. Car l'étude (et la pratique) des constructions contenant un chauffage central *dans les pays de grande neige*, à *l'intérieur de la maison, au chaud* (je m'expliquerai). Mon toit sera donc plat avec une pente *vers l'intérieur* de un centimètre par mètre, ce qui est imperceptible. Mais l'étude des terrasses de ciment armé dans *les pays chauds* nous montre que les effets de dilatation peuvent être désastreux et peuvent provoquer des fissurations par où l'eau de pluie s'infiltrera. Donc il faut mettre le toit-terrasse à l'abri des effets du soleil trop chaud. Pour cela j'établis un jardin sur le toit de la maison. Ces jardins –j'en ai l'expérience depuis treize ans- sont dans des conditions favorables, celles d'une véritable serre chaude et les arbres et les plantes y poussent admirablement.

Je dessine maintenant en plan, au-dessous des deux coupes, au niveau du sol, les murs de pierre de la maison de tous les siècles jusqu'à nos jours (4), et les poteaux de béton ou de fer de la maison moderne avec le sol entièrement libre (5).

Mais j'attire l'attention des techniciens sur les conditions dans lesquelles travaillent les poutres des planchers de la maison de pierre et celles des planchers de ciment armé. Le calcul des efforts montre que les premières poutres « en cantilever » (7) de la construction de ciment armé. Ça compte !

J'ai d'autres choses à vous signaler : où sont, dans notre maison de ciment armé, les murs portant les planchers et péniblement troués de fenêtres ? *Il n'y a pas de murs.* Mais au contraire, si je le désire, je puis faire des fenêtres sur l'entière surface des façades de la maison, -des fenêtres, ou autre chose que je vous expliquerai. Si, par aventure, j'ai besoin en façade, au lieu de surfaces éclairantes, de surfaces opaques, celles-ci, qui ne sont plus que des remplissages, *ce sont les planchers les porteront :* renversement total des conditions traditionnelles.

« L'architecture (plus exactement, la maison), c'est des planchers éclairés. » Quelle réponse totale ici !

D'ailleurs, ces poteaux de béton ou de fer que vous voyez à l'intérieur de la maison et qui vous inquiétant, nous allons voir quels services ils vont nous rendre !

Je retiens donc *que le sol est libre sous la maison : que le toit est reconquis ; que la façade est entièrement libre,* et qu'ainsi, *je ne suis plus paralysé.*[238]

238 Ibid., pp. 41-42.

Para concluir esta primera parte de explicación, Le Corbusier plantea un análisis sobre la casa de piedra tradicional y la incidencia de su estructura en la ciudad en términos de ocupación del suelo, espacios de esparcimiento y circulación. A ello contrapone los argumentos de las ventajas de la casa en concreto reforzado o de hierro.

Según sus análisis, con la casa de piedra, el terreno construido, cubierto y perdido es de aproximadamente el 40% de la superficie de la ciudad y la afectación a los patios interiores y la circulación de las calles es aproximadamente de un 30%.[239]

Por el contrario, con la casa de concreto reforzado o de hierro, el suelo disponible para la circulación de la ciudad y de la casa es de un 100%. Con esta propuesta, se genera adicionalmente, una ganancia de suelo de un 40% a partir de la activación de la cubierta como un espacio habitable. Esta propuesta, con relación a la ciudad representa una ganancia total de un 140 % y una diferencia de un 180% ganado a la circulación, según sus propios cálculos.[240] Esta explicación la concluye puntualizando la comparación entre las dos estructuras:

> *Maison de pierre. En sous-sol :* d'´pais murs de fondation ; lumière médiocre, locaux d'emploi limité, construction très onéreuse (8).
>
> *Au rez-de-chaussée :* exactement les mêmes murs qu'en dessous, à la même place ; donc mêmes dimensions de locaux. Percement de fenêtres dans la limite déjà signalée. J'installe là, cuisine, la salle à manger, le salon, le vestibule, etc (9).
>
> *Premier étage :* mêmes murs qu'au-dessous, à la même place (10).
>
> *Deuxième étage, troisième étage :* idem. Les chambres à coucher s'y aménagement ; leurs formes et leurs dimensions seront celles de la salle à manger ou du salon ou de la cuisine. Est-ce raisonnable ? Pas du tout.
>
> *Toiture :* chambres de domestiques. En général, chaud en été, froid en hiver. Mauvaise politique pour s'attacher des domestiques. D'ailleurs la question des domestiques est en plein crise. Cette histoire est à son crépuscule. Nous verrons cela plus loin.[241]

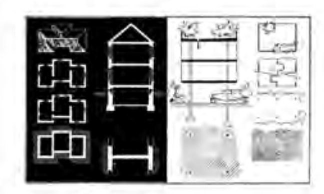
A este análisis le contrapone las ventajas de su propuesta:

> *Maison de fer ou de béton armé :*
>
> *Sous-sol :* rien. So, pourtant ! Nous installerons sur une faible surface de la maison, en creusant selon les vieilles formules, une soute à charbon, une chaufferie (admettant que le chauffage particulier cessera bientôt : l'eau, le gaz, l'électricité, sont distribués par des services industriels. Et sur la question du chauffage nous aurons à envisager des solutions nouvelles souriantes), une cave à vins éventuelle (11).
>
> *Rez-de-chaussée :* sous le plancher-haut qui domine le sol à 3, 4 ou 5 mètres, dans cet espace que pour plus de rapidité j'appellerai « *les pilotis* », j'installe la porte d'entrée de la maison, un escalier (un ascenseur éventuel), un vestibule. Et puis le garage de l'automobile ; j'arrangerai les choses pour que devant le garage se trouve un espace suffisamment grand qui permettra de laisser stationner la voiture à l'abri de la pluie o du soleil, de laver et de la réviser agréablement et en pleine lumière. La porte d'entrée à l'abri sous les pilotis ouvrira sur ce grand espace, *sec,* couvert, qui deviendra la place de jeu idéale des enfants.
>
> La lumière, l'air passeront sous la maison. Quelle conquête ! Le jardin de devant et celui de derrière ne font plus qu'un ; quel gain d'espace, et quelle sensation de bien-être ! Et la maison se présentera en l'air. Quelle pureté architecturale ! Nous en reparlerons (12).
>
> *Premier étage.* –Nous n'avons devant nous que quelques poteaux ronds ou carrés, de 20 à 25 centimètres de diamètre ; la lumière est à disposition *tout le tour.* Quelle liberté pour agencer les organes d'une vie privée, vrai machine à habiter : chambres, vestiaires, W.C., bains, « habilloirs », etc. Et toutes les contiguïtés ou toutes les séparations désirables. Car nous n'allons pas construire des murs, mais des cloisons –en liège, en mâchefer, en paille, en copeaux de bois, en tout ce qu'on voudra. Ces cloisons n'ont pas de poids ; elles peuvent reposer sur la dalle de béton armé du plancher. Elles peuvent s'arrêter à mi-hauteur. Elles n'ont pas besoin de s'appuyer aux poteaux. Elles peuvent être rectilignes ou courbes à volonté. A chaque fonction, une superficie justement proportionnée (13)
>
> *Deuxième étage.* –Nous étant éloignés de la rue, du bruit et de la poussière, ici, dans le calme, la réception : les salons, la salle à manger. La cuisine, en haut, envahit moins de ses odeurs la maison ; on la ventilera sur le toit.
>
> Par une subtilité de composition je ferai communiquer agréablement la réception avec le toit-jardin, plein de fleurs, de lierre, de thuyas, de lauriers de Chine, d'koubbas, de fusains, de lilas, d'arbres fruitiers. Des dallages de ciment jointoyés de gazons (il y a à cela une raison) ou des graviers jolis font un sol parfait. Des abris couverts permettent la sieste dans un hamac. Un solarium apporte la santé. Le soir, le gramophone fera danser. L'air est pur, le bruit étouffé, la vue lointaine, la rue lointaine. S'il y a des arbres proches, vous êtes au-dessus de leurs dômes. Le ciel scintille d'étoiles ... ; vous les voyez toutes.
>
> Tout ceci, jusqu'ici, ne servait qu'aux rendez-vous amoureux des chats de gouttières et aux moineaux! (14).
>
> So us ce graphique, j'inscris : Plan libre, façade libre.
>
> Et ceci signifie pour l'architecture, une immense libération, un pas gigantes-

239 Ibid., pp. 42-43.

240 Ibídem.

241 Ibid., p. 43.



la révolution architecturale est accomplie...

20 décembre 1934
(propos de Freyssinet)
« Je ne conçois pas d'immeuble dont les murs touchent au sol. Tout immeuble est sur travée de deux poteaux en champignon et planches en cantilever... et voilà aussi haut que l'on voudra.

suivant les coupes les plus arbitraires. Les terrains inconstructibles et biscornus empêchent toute œuvre d'urbanisme.

Il y a donc lieu d'édicter une loi préalable et indispensable de remembrement du sol des villes et des campagnes.

5° *Cette opération est liée directement à celle de la plus-value des terrains par suite de travaux d'intérêt commun. Une loi doit donc permettre de fixer le prix-base de la propriété et de déterminer, par suite de travaux d'intérêt commun, le partage des plus-values, entre le propriétaire détenant le terrain plus évalué et l'organisme qui a pris l'initiative et fait les frais des travaux d'intérêt public* (Loi sur la récupération des plus-values).

6° *Des moyens neufs étant à disposition (acier et béton) les limites imposées aux constructions, par les réglementations d'État ou municipales, doivent être complètement revisées, sur la base de l'exploitation maximum des ressources fournies par les nouvelles techniques.*

Il s'agit tout d'abord de la hauteur limite des constructions.

7° *Mais simultanément, il s'agit des surfaces circulables et des surfaces plantées (hygiène) entre ces constructions. On peut donc fixer*, en pourcentage, les rapports des surfaces de circulation, de plantation et d'habitation. *Et un autre barème divisant les villes en zone de densité de population à l'hectare. On peut ainsi amplement consacrer le principe* que le centre des villes doit avoir une très forte densité de population pour une très grande surface de circulation et de plantations. *Ceci déterminera les modalités des constructions à grande hauteur* au centre des villes.

8° *Des juridictions existent déjà, par endroit, assurant le libre développement des villes par le rachat d'une zone de protection* plantée, *formant pourtour de la ville et séparant celle-ci de ses banlieues.*

9° *L'urbanisme, tenant compte du problème urgent de l'industrialisation du bâtiment, procédera* au regroupement des îlots bâtis et des artères de circulation suivant le principe orthogonal.

10° *Tenant compte de l'économie générale du pays, des ressources de la technique, des nécessités de la circulation, de l'hygiène publique,* l'urbanisme rendra obligatoire le toit-jardin, *et suivant les besoins,* les rues sur pilotis.

11° *L'urbanisme devra, en toutes circonstances, faire état du sport (hygiène, récupération des forces nerveuses, etc.) en permettant que le sport puisse se réaliser à* proximité même de la maison.

12° *En face de l'hésitation qui règne dans les services compétents toujours enclins aux mesures d'opportunité et de petite envergure, l'urbanisme sera guidé dans ses tracés par le principe* dit « de chirurgie » *(tracés nouveaux au travers des rues et massifs ou des limites existants) opposé à celui dit* « de médecine » *(tracés ne visant qu'à élargir les rues ou routes existantes).*

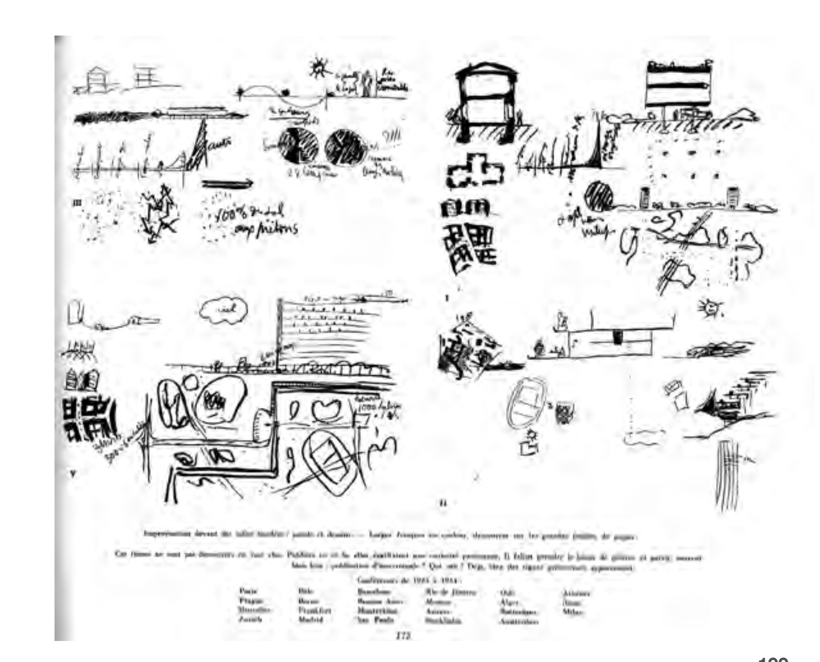
Question 5
ÉDUCATION DOMESTIQUE À L'ÉCOLE PRIMAIRE

1° *Les devoirs de l'architecte sont mal définis. Les problèmes de l'habitation ne sont pas clairement exposés. La clientèle, dont les besoins sont déterminés par de nombreuses manifestations qui sont aujourd'hui en dehors des conditions de l'habitation,* ne sait en général que très mal formuler ses désirs. *Ainsi, l'architecture ne satisfait que mal aux conditions normales de l'habitation. Cette insuffisance entraîne pour le pays une dépense immense en pure perte. De plus, il se crée ainsi une tradition de la maison chère, qui prive une grande part des populations d'un logis sain.*

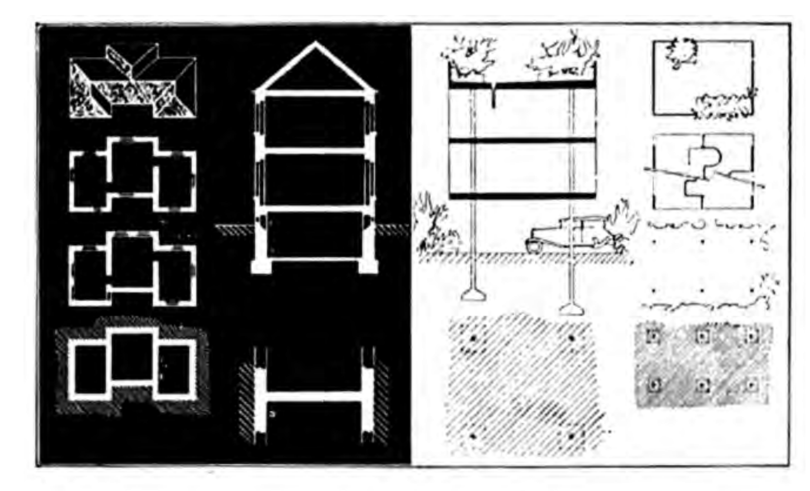
2° *Par l'éducation à l'école primaire, un faisceau de vérités élémentaires pourraient constituer la base efficace d'une éducation domestique : par exemple, énoncé* générale de l'habitation, rapports et concordances des divers éléments de l'habitation, principes établissant la fonction du mobilier ; les bases de la propreté et ...

24

198.

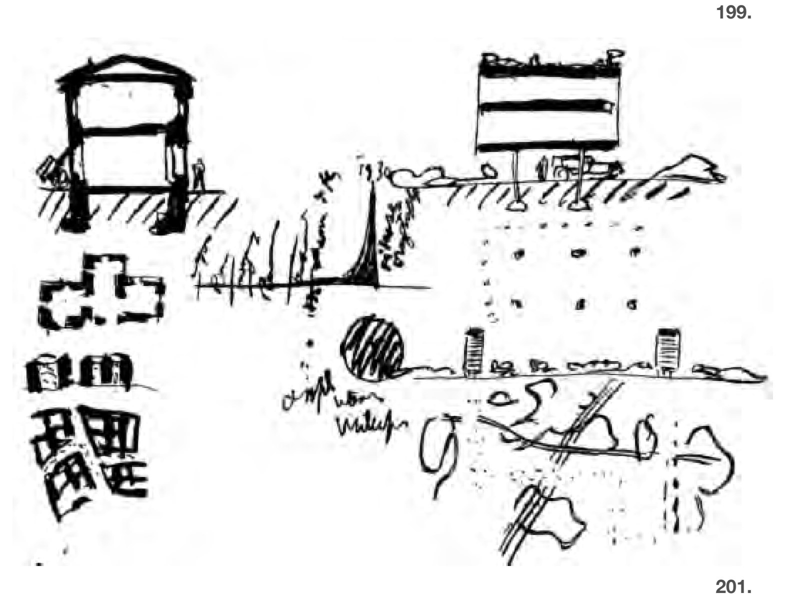


199.



la révolution architecturale est accomplie...

200.



201.

198. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 24.
199. 1935, Detalle, *La Ville Radieuse*, p. 24.
200. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 173.
 201. 1935, Detalle, *La Ville Radieuse*, p. 173.

que fait sur la maison de pierre. C'est un apport des temps modernes ![242]

1935, La Ville Radieuse

En la página 24 de la *2e Partie* del libro, en el capítulo *« Les techniques modernes »,*[243] Le Corbusier presenta una vez más el esquema comparativo de las publicaciones de los años veinte, ahora enmarcado en un recuadro, dividido verticalmente en dos partes iguales, un lado identificado por un fondo negro y el otro con fondo blanco una identificada (fig. 196 y 200): sobre el área izquierda, sobre el fondo negro, presenta los dibujos esquemáticos de la arquitectura tradicional en negativo; sobre el área derecha, presenta su propuesta arquitectónica en dibujo lineal en negro sobre fondo blanco, como la síntesis de los argumentos precisados en las imágenes de *Précisions* (1930).

En esta imagen, la sección de las dos edificaciones están acompañadas por los esquemas de cuatro plantas tipológicas que corresponden a: 1. La cubierta, 2. Plantas de los dos niveles interiores generales, 3. Planta correspondiente al nivel de suelo y 4. Planta correspondiente en el primer caso, al semisótano y en la propuesta de Le Corbusier, a la cimentación de la edificación. Con esta imagen argumenta, de una forma sencilla y esquemática, las posibilidades de variaciones espaciales y estructurales a partir de las nuevas técnicas y la precisión del carácter espacial según su función.

En la arquitectura tradicional no hay diferencia entre la planta del semisótano, el nivel de suelo, o los niveles superiores, más que por las aberturas en los muros para la introducción de ventanas. La única planta diferente es la planta de cubiertas, la cual es presentada como una solución a un problema funcional y no de carácter espacial. Por el contrario, en la propuesta de Le Corbusier, cada planta presenta un carácter propio, definido según las necesidades y su función. Esta imagen consolida un diálogo con la ciudad, principalmente con relación a la ocupación del suelo, en base al porcentaje de área construida y zonas verdes de recreación. Así mismo define los espacios de esparcimiento privados, a partir del planteamiento de la terraza jardín y la relación de los espacios interiores con el entorno natural, tanto en términos de visuales como de posibilidades de entrada de luz natural e iluminación. Bajo esta imagen escribe: *« la révolution architecturale est accomplie…».*

242 Ibid., pp. 43-45.

243 LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, op. cit., p. 24.

En la página 173 de la 4*e Partie*, en el capitulo *« Planches de la V.R. »,*[244] reúne gran parte de los esquemas desarrollados como signos o símbolos de aquellos elementos y herramientas fundamentales de su arquitectura (figs. 199 y 201). Sobre el área superior izquierda, realiza un sketch del esquema comparativo y sobre el lado derecho, dibuja el esquema representativo de la *Ley de las 24horas* y diferentes signos representativos de la relación con el medio, la naturaleza y el hombre. Sobre el área derecha, repite el esquema comparativo de las dos edificaciones que ahora dibuja también, en planta. A partir de ello analiza gráficamente la relación que cada una de estas edificaciones construiría con la ciudad.

Está página puede ser identificada como una síntesis de los signos representativos de las ideas desarrolladas en *La Ville Radieuse* (1935). Las ideas son sintetizadas en imágenes, las cuales busca puntualizar a lo largo de su vida, generando su propio lenguaje visual a través de signos y símbolos. Gran parte de ellos, son precisados iconográficamente en el Poema. Esto reafirma que la clave para comprender su arquitectura es a través del diálogo entre palabra e imagen. Como síntesis, bajo el conjunto de dibujos escribe:

> Improvisation devant, des salles bondées : parole et dessins. - Larges fresques en couleur, demeurées sur les grandes feuilles de papier.
>
> Ces thèses ne sont pas demeurées en vase clos. Publiées ici et là, elles éveillaient une curiosité passionnée. Il fallut prendre le bâton de pèlerin et partir, souvent bien loin : prédication d'une croisade ? Qui sait ! Déjà, bien des signes précurseurs apparaissent.[245]

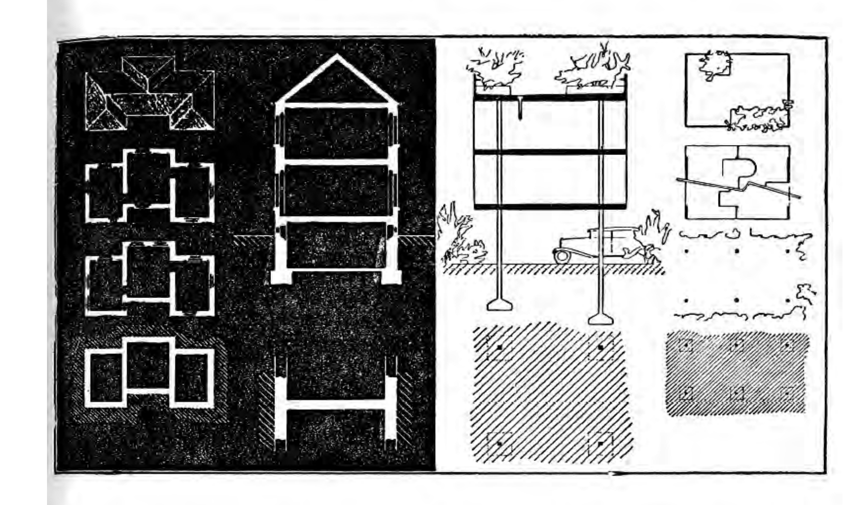
1942, La maison des hommes

En este libro, el enfoque está direccionado, principalmente, al desarrollo puntual de las ideas sobre el proyecto arquitectónico, al que denomina *la casa de los hombres* y cómo este se inscribe en la ciudad. En este libro Le Corbusier y Pierrefeu presentan un diálogo entre texto e imagen, constituido por la labor conjunta de los dos autores: Le Corbusier se encarga de la construcción de las ideas a partir de la realización y definición de las imágenes y Pierrefeu de los textos. En el sumario, Le Corbusier presenta un texto introductorio sobre las imágenes puntualizando el tema a desarrollar, en el que dice:

> Les hommes sont mal logés.

244 Ibid., p. 173.

245 Ibid., p. 173

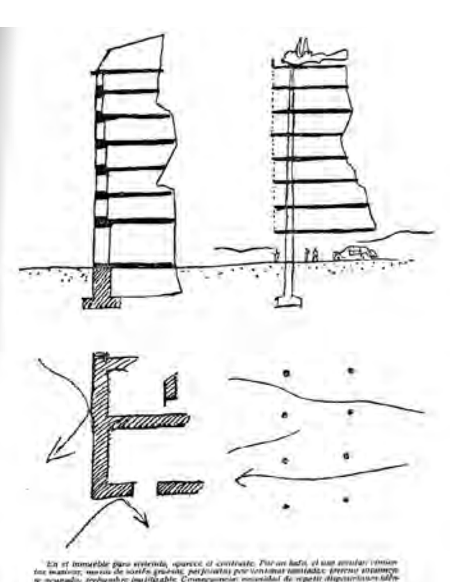


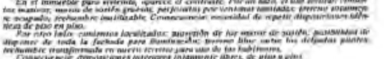
Los tiempos actuales han determinado el corte decisivo del edificio corriente: técnica del cemento armado o del acero. Mientras que hasta aquí, a lo largo de milenios, todo eran imposiciones y sujeción, surge ahora la libertad total:

– El armazón independiente,
– La fachada libre,
– El terreno por debajo de la casa, liberado,
– El terreno conquistado sobre la casa.

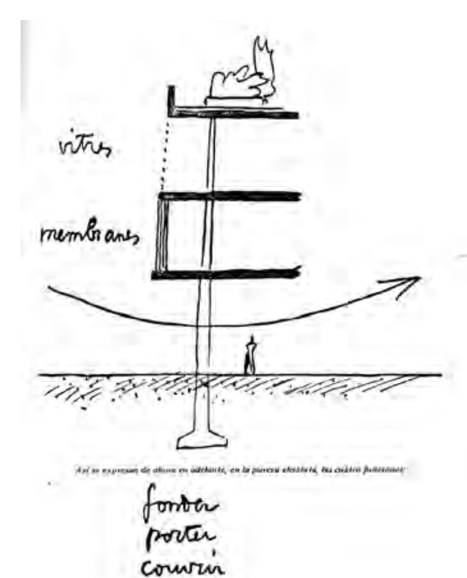
117

202.

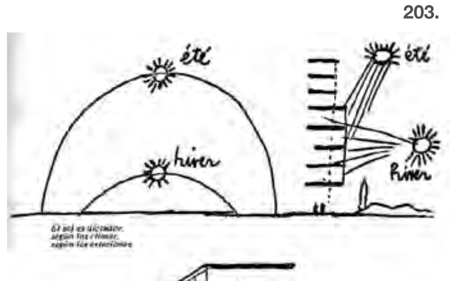


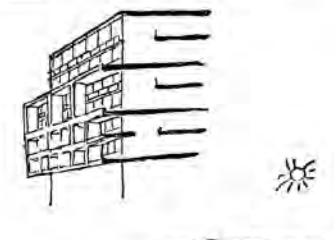


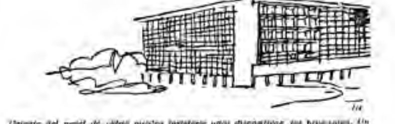
203.



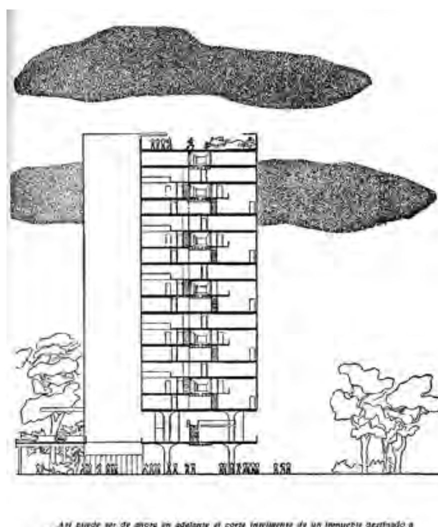
204.







205.



206.



202. 1942, Maison des Hommes, p. 117
203. 1942, *Maison des Hommes*, p. 119
204. 1942, *Maison des Hommes*, p. 121
205. 1942, *Maison des Hommes*, p. 123
206. 1942, *Maison des Hommes*, p. 125

Une nouvelle société crée son foyer.
La confusion est dans les esprits et l'erreur irréparable est en route.
On s'ingénie à inventer des monstres à l'aspect séduisant :
cités-jardins,
villes satellites.
Voici comment se présente la juste occupation du sol, dans l'hexagone français.
A la conquête des « joies essentielles ».
Le pacte scellé avec la nature,
La nature est inscrite dans le bail.
Le maître-d'œuvre.
Cent années de conquêtes scientifiques ont accompli la révolution architecturale. Un mot d'ordre, et elle entre dans les faits.
L'unité architecturale est fille d'une « doctrine du domaine bâti »
Equilibrant : la loi du nombre et
la loi du soleil
avec la topographie.
L'ordonnateur.
Modèle les villes,
Fixe le type des « volumes bâtis »,
Détermine le « statut du terrain »,
Exploite les ressources du paysage,
Vitalise la région, la province et le pays,
Met en valeur le patrimoine d'art et d'histoire.[246]

Este preámbulo sintetiza las ideas de la respuesta que la arquitectura debe dar a la ciudad. En una sucesión de cinco imágenes presentadas en el capítulo IV, titulado *« Le Maitre d'œuvre »*, acompañada por una serie de textos complementarios, además del texto principal, sintetizan el proceso entre los estudios del esquema comparativo presentado en los años veinte y su desarrollo hasta llegar al planteado en los dibujos de *La Maison des hommes* (1942). En la introducción de las ideas con relación a estas imágenes, escribe:

La révolution architecturale accomplie en ces cent dernières années apporte aux hommes les moyens de se doter de nouveaux abris.
En fait, les techniques sont les perturbatrices de l'ordre régnant. Mais à chaque fois, elles furent le tremplin d'un ordre nouveau. Par la perfection du calcul et par la fabrication de matériaux nouveaux, *la pureté* est entrée dans l'expression des quatre fonctions de tout édifice :
fonder,
porter,
couvrir,
envelopper. Les éléments révolutionnaires sont :
l'acier et le ciment armé.
Consacrant des efforts millénaires pour résoudre le problème de la lumière dans le logis, intervient le « pan de verre » (solution à 100%). Les conséquences de cette liberté, désormais acquise, réagissent sur la condition du logement des hommes, du travail, des institutions, des choses. [247]

En la secuencia de las cinco imágenes, inicia con el esquema comparativo de las dos edificaciones y sus plantas esquemáticas (fig. 202) presentado en *La Ville Radieuse* (1933), como desarrollo del de los años veinte. Esta imagen representa, dentro de la secuencia, la libertad que ha brindado el hormigón armado, a la hora de tomar las decisiones proyectuales con respecto al edifico y al terreno en el que se implanta. Bajo esta imagen escribe:

Les temps présents ont dégagé la coupe décisive du bâtiment usuel : technique du ciment armé ou de l'acier. Alors que jusqu'ici, à travers les millénaires, tout était contrainte et sujétion, la liberté totale est apparue :
- L'ossature indépendante,
- La façade libre,
- Le sol libéré sous la maison,
- Le sol conquis sur maison. [248]

En la segunda imagen (fig. 203) presenta una comparación a mayor escala, de una sección de la fachada lateral izquierda, incluidos los cimientos de las dos edificaciones comparadas; en la parte inferior indica cómo sería la planta del nivel de suelo en los dos casos. Le Corbusier evidencia el contraste en términos de escala y los problemas que se han de solucionar con relación al tema de los muros y los cimientos:

Dans l'immeuble d'habitation, le contraste apparaît. D'un côté l'usage millénaire : fondations massives ; murs portants épais de fenêtres limitées ; sol entièrement encombré ; toiture inemployable. Conséquence : nécessité de répéter les dispositions indiques d'étage en étage.
De l'autre côte : fondations localisées ; suppression des murs portants ; possibilité de disposer de toute la façade pour éclaire ; sol libre entre des minces pilotis ; toiture constituant un sol nouveau à l'usage des habitants.

246 PIERREFEU, François de, et LE CORBUSIER, *La Maison des hommes*, 1942, cit.

247 Ibid., p. 103.

248 Ibid., p. 107.

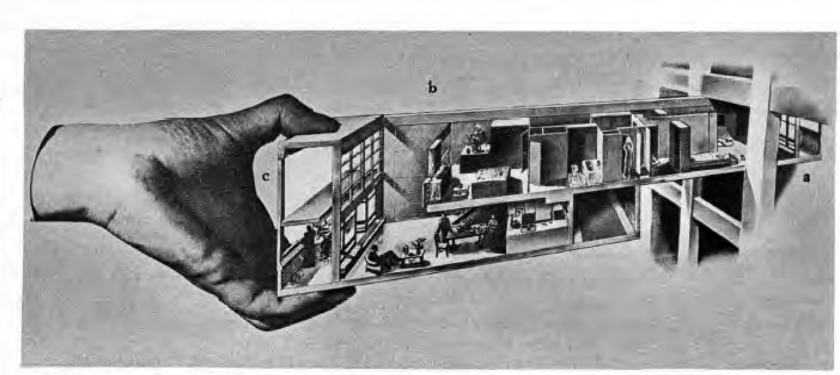


Fig. 41 - Une cellule normalisée et standardisée = le feu, le foyer.

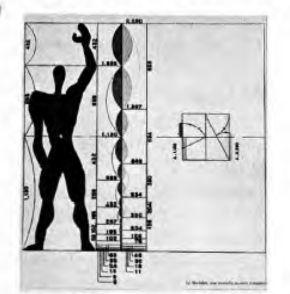


Fig. 42 - L'outil organisateur: une mesure.



Fig. 43 - 350 feux, 350 foyers.

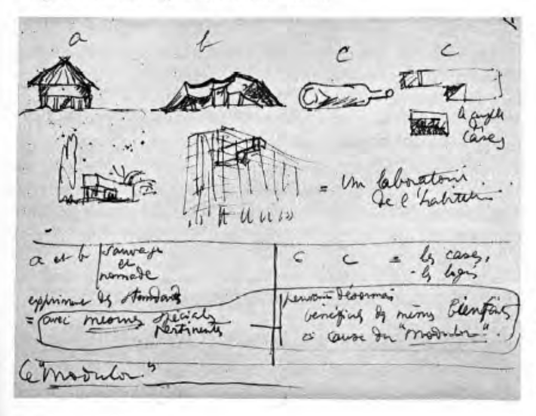
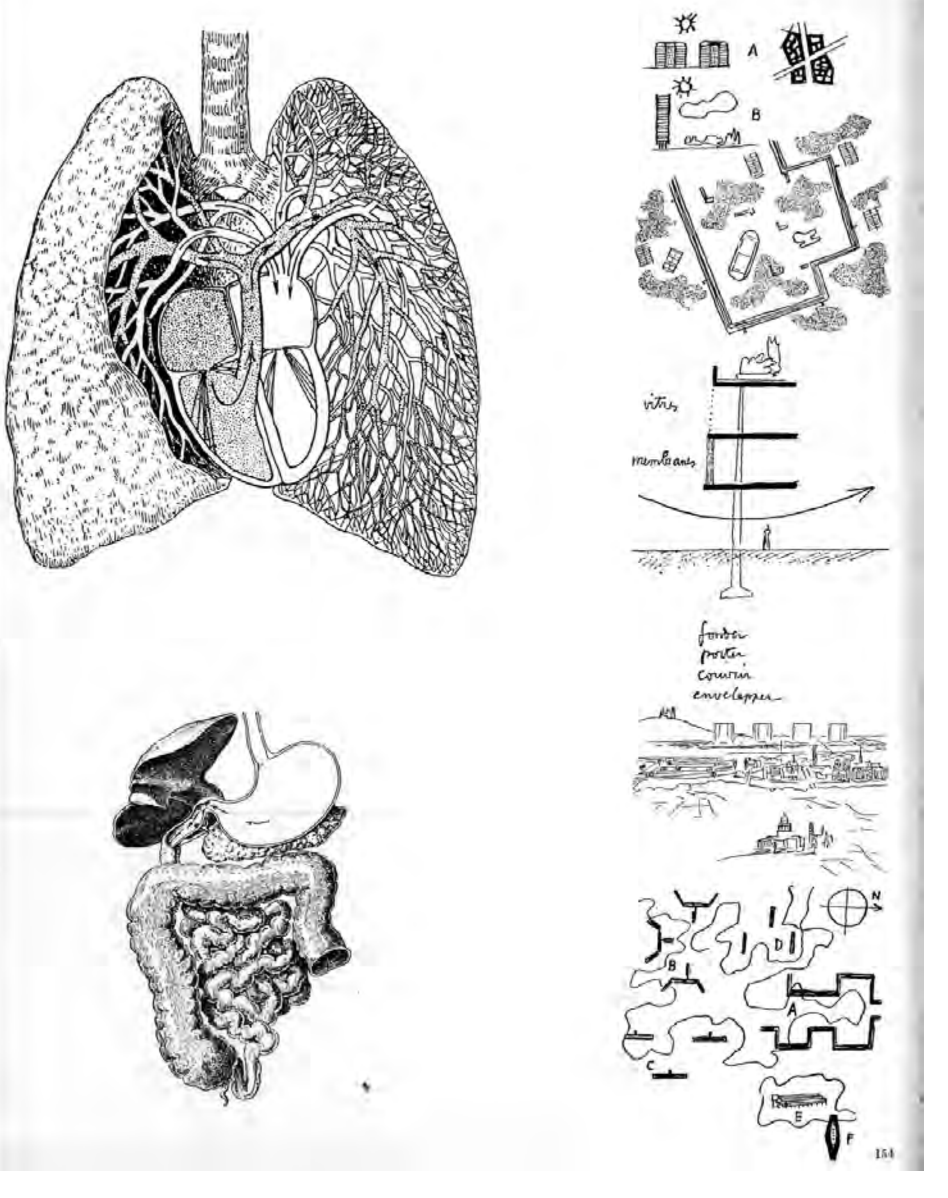


Fig. 44 - Ici sont évoqués des „types" (a et b). Pour la civilisation moderne, c devient un type réalisable et accessible à tous (organisation, normalisation, industrialisation, architecture et urbanisme).

33

207.



208.

207. 1950, *L'Unité d'habitation de Marseille*, p. 33

208. 1960, *Le Corbusier: L'atelier de la recherche patiente*, p. 154

Conséquence : dispositions intérieures entièrement libres, d'étage à étage.[249]

En la tercera imagen (fig. 204) presenta por primera vez, el dibujo esquemático que sintetiza todas las ideas recogidas anteriormente; este es el mismo esquema que publica unos años más adelante en el artículo de « *Unité* » (1948) y el cual da la pauta para el que utiliza en el Poema. En este esquema, « ainsi dans la pureté absolue, s'expriment dorénavant les quatre fonctions : *fonder*, *porter, couvrir, envelopper.»* [250] Es la estructura tipo que convierte en imagen iconográfica en el Poema y la cual utiliza desde ese momento en adelante, como representación síntesis de la esencia de lo que define como la *Unité d'habitation*.

La cuarta imagen de la secuencia (fig. 205), está enfocada en la relación del edificio con el movimiento del sol, por lo tanto, esta hace parte del análisis de la imagen del siguiente recuadro del iconostasio del Poema, *Esprit-E4*. Y en la quinta (fig. 206), traduce o aplica el esquema, a una sección real de un proyecto arquitectónico, que cumple con todas estas características; pareciera una sección del modelo de una unidad de habitación, y lo argumenta en la siguiente forma:

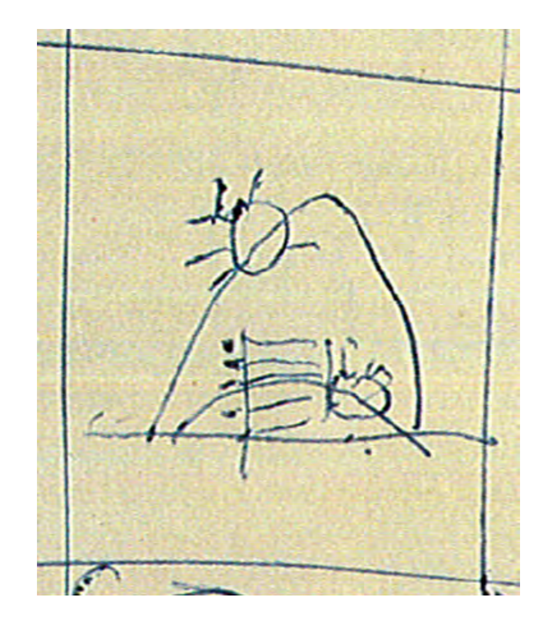
> Telle peut être dorénavant la coupe savant d'un immeuble destiné à l'habitation. D'une part, une richesse de combinaisons individualisant les logis, tous rayonnant de joie de vivre ; d'autre part, ouverture à toutes les initiatives de la grande industrie, à l'heure, espérons prochaine, de la libération du ciment, de l'acier, des machines, de la main-d'œuvre et ses cadres. [251]

---

249 Ibid., p. 109.

250 Ibid., p. 111.

251 Ibid., p. 115.

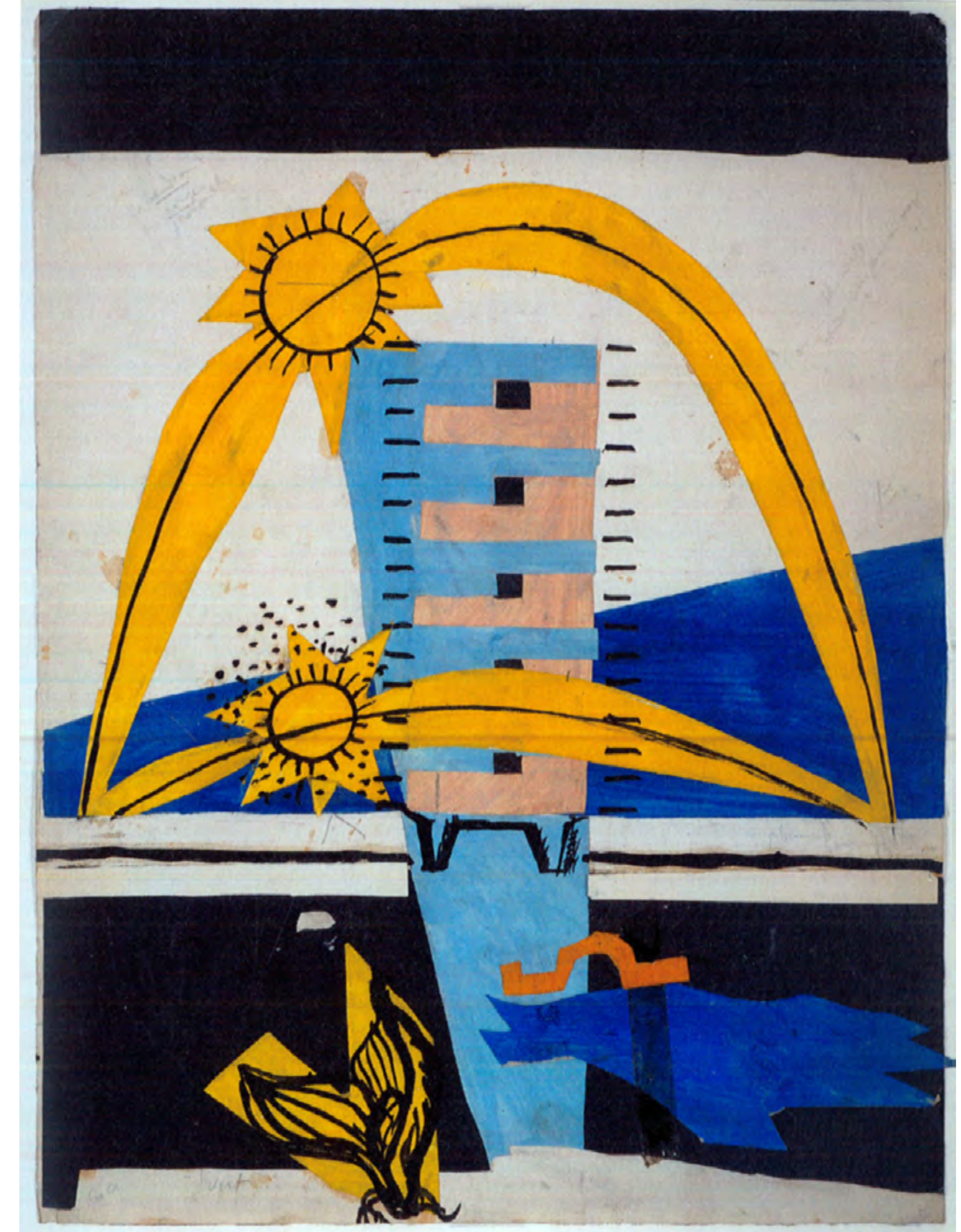




209.



210.



211.

209. Tercera imagen -segunda fila, Carnet Nivola I, p. 184, 1948 (FLC W1-8 184).

210. Tercera imagen -segunda fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)

211. Maqueta definitiva para la litografía B4-Esprit de *Le Poème de l'angle droit,* p. 69

5.2.3 B4-Tercera imagen: El diálogo entre la arquitectura y la luz natural a partir de la concepción del brise soleil

5.2.3.1 Maqueta para la litografía definitiva, 1953 [252]

Sobre una línea negra de horizonte, una franja blanca y un fondo diagonal azul, se posa el alzado de un esquema representativo de una *Unité d'habitation*. La edificación está levantada del suelo y sostenida sobre una estructura de *pilotis* (fig. 211). En la parte superior presenta el ensamblaje de diez apartamentos dúplex, cada uno con salida a las dos fachadas. La disposición de los apartamentos en sección, está identificada cada una con un color; los de doble altura, sobre el lado izquierdo del espectador, en color azul, y los de la doble altura sobre el lado derecho, en naranja. La relación entre estos dos apartamentos está establecida a partir de corredores centrales de circulación, ubicados cada tres niveles y resaltados en color negro. A todo lo largo de cada una de las fachadas, es posible identificar una sucesión de elementos horizontales, los cuales representan la disposición de lo que Le Corbusier define como *brise-soleils* (o quiebra soles), para filtrar o controlar el ingreso directo de la luz solar al interior de las viviendas.

Desde la línea de horizonte, dibuja dos arcos, resaltados en un color amarillo intenso. Uno de los arcos presenta una curvatura baja y cercana a la línea de suelo y el otro, una curvatura mayor, que sobrepasa la altura de la edificación. Cada arco contiene el dibujo de un sol, lo cual indica que cada uno representa el recorrido del sol según los solsticios; el de verano y el de invierno. Esta imagen representa la relación entre la arquitectura, en este caso la vivienda, y la luz solar.

En la parte inferior de la línea de horizonte y sobre un fondo negro, una planta en color amarillo se posa sobre una superficie blanca, ubicada en la parte inferior de la imagen. Sobre su costado derecho, una especie de animal longitudinal azul, como un pez gigante con un detalle curvilíneo naranja sobre él, atraviesa la superficie en dirección derecha- izquierda. Con los elementos de esta imagen manifiesta una vez más, la relación horizontal-vertical. La edificación, entendida como la obra creada por el hombre, representa la vertical; y la naturaleza sobre la cual se posa, es identificada como la horizontal. La arquitectura es un artificio estático, mientras que la naturaleza está en constante movimiento, expresado en cada uno de los elementos que dibuja: la planta, el pez y la tierra con relación al sol.

> Comme sont unis par l'exactitude
> Les nègres de Harlem
> ne se touchant pas mais
> a des distances en chaque
> seconde différentes
> De même
> dansent la Terre et le Soleil
> la danse des quatre saisons
> la danse de l'année
> la danse des jours de
> vingt-quatre heures
> le sommet et le gouffre des
> solstices
> la plaine des équinoxes
> L'horloge et le calendrier
> solaires ont apporté à
> l'architecture le « brise-soleil »
> installé devant les vitrages des édifices modernes. Une
> symphonie architecturale
> s'apprète sous ce titre :
> « La Maison Fille du Soleil »
> …… Et Vignole – en fin - est foutu !
> Merci !
> Victoire ! [253]

5.2.3.2 Genealogía de la imagen y construcción del concepto

En la página 46 de su libro *L'Unité d'habitation Marseille* publicado en 1950 y en la página 129 del Vol. 5 de la *Œuvre Complète 1946-1952*, publicada

252 Maqueta definitiva para la litografía B4-Esprit del *Le Poème de l'angle droit,* p. 69. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de *"Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto"* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.

253 Texto de *Esprit B2* en: LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit,* 1955, op. cit., pp. 63-68.

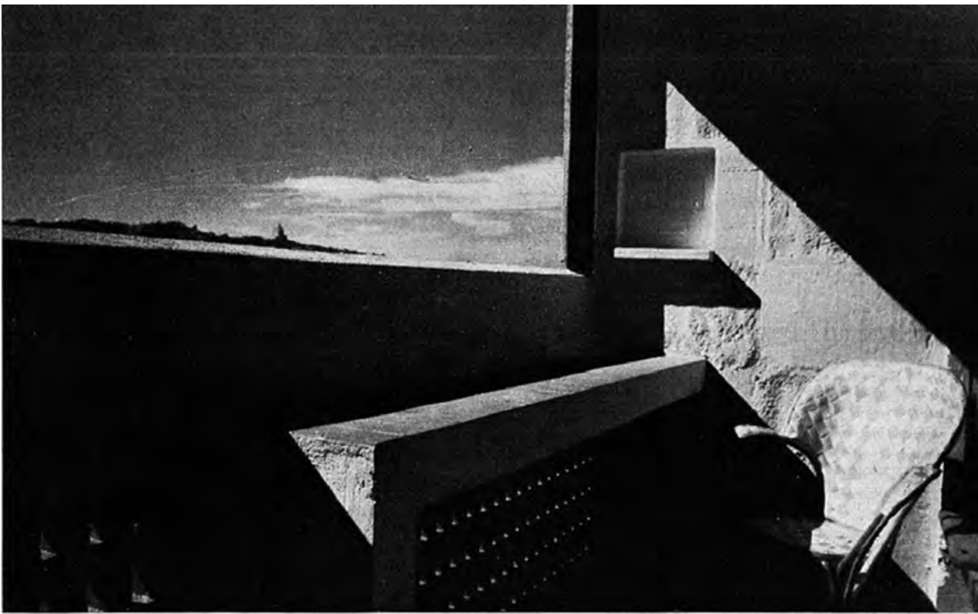


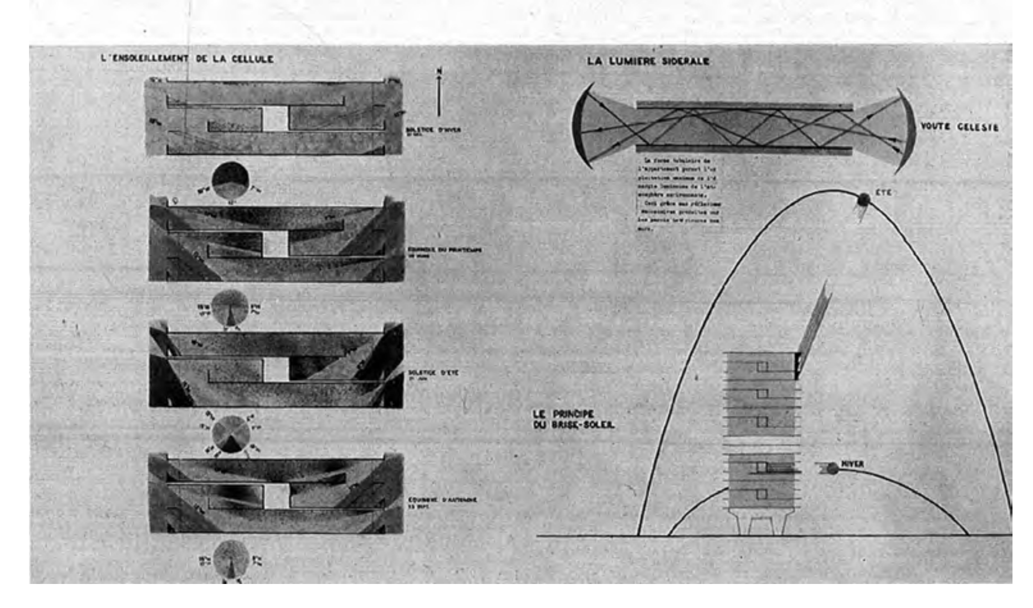






212.





213.

212. 1953, *Œuvre complète 1946-52*, p. 217
213. 1953, *Œuvre complète 1946-52*, p. 192

en 1953, Le Corbusier presenta una imagen constituida por dos partes (figs. 213 y 216), sobre el estudio de la incidencia del recorrido del sol, según los solsticios, tanto en el espacio interior de un apartamento perteneciente al modelo de una *Unité d'Habitation*, como sobre la totalidad edificación.

Sobre la columna izquierda de la imagen, a la que titula *« l'ensoleillement de la cellule »*, presenta cuatro esquemas consecutivos del ensamblaje en alzado, de dos apartamentos dúplex, cada uno con salida a las dos fachadas de la edificación. Bajo cada uno de los esquemas ubica la posición del sol según los solsticios y los equinoccios, determinando la incidencia de la luz y la sombra que proyectan, dentro del espacio interior de cada apartamento.

Según estos análisis y el esquema general de la edificación, los apartamentos están ubicados perpendicularmente al eje norte-sur, lo que establece una incidencia del sol en el espacio interior, tanto de mañana, como de tarde, al estar direccionados longitudinalmente sobre el eje oriente-occidente. Esto determina la ubicación e implantación ideal de la edificación, no como un acto aleatorio, sino por el contrario, sobre el ángulo recto conformado por el cruce de los dos ejes perpendiculares de los puntos cardinales, los cuales precisan la relación directa entre el recorrido del sol y la obra arquitectónica. Por esta razón, en el primer esquema presenta con una flecha la ubicación del Norte, como eje perpendicular con relación a los alzados tanto de las *células,* como de la edificación que va a analizar.

Al hacer una lectura de arriba hacia abajo, en el primer esquema, analiza el solsticio de invierno, ya que escribe sobre el lado derecho del alzado: *« Solstice d'hiver / 21dec »*. En el segundo esquema escribe: *« équinoxe du printemps / 20 mars »*, en el tercer esquema: *« Solstice d'été / 21 jan »* y en el cuarto: *« équinoxe d'automne / 25 sept »*.[254]

En el primer esquema presenta una luz tenue y continua, sin contrastes entre luz y sombras. La única sombra que evidencia, es la resultante del antepecho de la *loggia* inferior derecha, en un espacio de altura sencilla, ubicado sobre el lado oriental del alzado. En el mismo esquema, la sombra la repite sobre el lado contrario, en donde se encuentra el mismo tipo de cerramiento en la parte superior del alzado, diagonal al primero, pero en este caso sobre el costado occidental. En los espacios interiores de doble altura, tanto del lado oriental como occidental, presenta una atmosfera continua sin contrastes.

En el segundo esquema, el del equinoccio de primavera, presenta el primer contraste entre la incidencia de la luz natural que se proyecta al interior del espacio y los ángulos resultantes en contraste con las sombras. Las sombras están representadas en un gris de baja intensidad, las cuales se proyectan en ángulos de 45º aproximadamente, sobre los espacios abiertos a las dos fachadas. En los espacios ubicados al interior, el contraste entre luz y sombra es mayor y está definido a partir de ángulos de menor inclinación de los 45º. Es mayor dentro del espacio interior ubicado sobre el lado occidental, puesto que recibe la luz de la tarde, mientras que el costado oriental, recibe la luz de mañana.

El tercer esquema, el del solsticio de verano, es el que presenta mayor contraste entre la oscuridad de las sombras y la intensidad de la luz. En este, los ángulos de incidencia son de mayor inclinación que en el esquema de primavera, y la proyección de la luz más intensa, se presenta sobre el área del lado oriental, la que recibe la luz de la mañana.

El cuarto y último esquema, el del equinoccio de otoño, es el que presenta los contrastes menos homogéneos, ya que el espacio enseña un juego de luz y sombras de distintas intensidades y distintos ángulos de incidencia. Esto crea un espacio de variaciones atmosféricas notorias.

Sobre la columna derecha la cual titula *« La lumière sidérale »,* presenta dos esquemas: uno en la parte superior al que denomina *« voute céleste »*; y bajo este, el segundo, al que denomina *« le principe du brise-soleil »*.

En el esquema de la *« voute céleste »*, demuestra cómo entre dos líneas horizontales paralelas, lo que en términos arquitectónicos podría aludir a dos placas, suelo y techo de una célula, se refleja la luz natural que entra desde el exterior, para alcanzar a iluminar la totalidad del espacio interior. Aquí representa los diferentes ángulos de incidencia según la dirección y posición de la que proviene el rayo solar.

Bajo el esquema de la *« voute céleste »*, presenta otro al que denomina *« le principe du brise-soleil ».* Es una imagen resultante y representativa de los estudios anteriores, en la cual definen la totalidad de la relación, entre el recorrido del sol y la arquitectura en cada uno de los solsticios. Esta relación está representada en un esquema de la sección (en dirección oriente-occidente) del modelo de la *Unité d'Habitation*. En este esquema dibuja los dos arcos representativos del movimiento del sol en cada solsticio y la relación de este movimiento con la edificación. Los arcos parten y terminan su recorrido en la línea horizontal de tierra, sobre la cual se posa el proyecto. El arco más bajo representa el recorrido del sol en el solsticio de invierno. Este arco atraviesa de oriente a occidente, a la altura media de la construcción, generando la entrada de una luz tenue, continua y uniforme dentro de la totalidad del espacio interior

254 Ver : LE CORBUSIER, *L'Unité d'habitation de Marseille*, 1950, op. cit., p. 46 ; LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 192.

cette clé de nos esprits: *la journée solaire de 24 heures ne s'écoule plus dans l'harmonie.* Si la journée solaire de 24 heures implique le désordre et le déséquilibre, notre vie entière sera en déséquilibre et en désordre; la société également. Et le malheur pèsera sur les hommes avec toutes ses menaces et ses méfaits. Il est donc indispensable de rechercher à l'intérieur des 24 heures solaires l'harmonisation des fonctions nécessaires et suffisantes pour que la vie se déroule complètement, sans déficience.

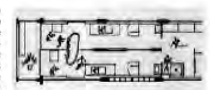


Fig. 14 - Du N° spécial 11-12-13-14 1947 de "L'Homme et l'Architecture".

Le fait d'imposer à nos recherches la mesure des 24 heures solaires constitue une démarche décisive patronne de conclusions. Fig. 15.

Chapitre II

LES 24 HEURES SOLAIRES

Il s'agit d'un découpage harmonieux des 24 heures quotidiennes, faites de veille et de sommeil.

Dès que le soleil se lève, les hommes se prennent à agir, envisageant ce qu'ils auront à faire; dès que règne l'obscurité, ils s'endorment. Pendant des millénaires cette alternance fut réglée par l'exclusif jeu solaire, avec toute son infinie variété, entre équinoxes et solstices; puis un jour on inventa la lampe à huile, la bougie, la lampe à pétrole, le gaz, l'électricité, et dans une courbe d'une violence inouïe, la tradition millénaire solaire fut doublée d'une nouvelle institution, celle de la lumière artificielle. Et ceci ne fut pas sans perturber profondément nos usages, provoquant un déséquilibre qui est loin d'être surmonté.

Restant attachés à la tâche qui nous est impartie: *Charte de l'Habitat*, nous ne faisons que signaler ici l'existence des heures dévolues au travail et celles absorbées par les moyens de transport conduisant au lieux du

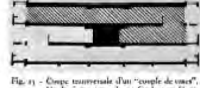


Fig. 15 - Coupe transversale d'un "couple de cases". Un logis y 24 m. de profondeur, 3,66 m. de large; 4,80 m. et 2,26 m. de haut.

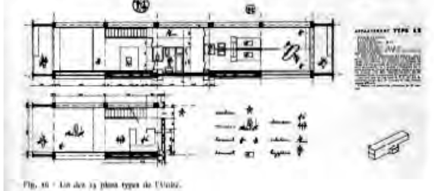
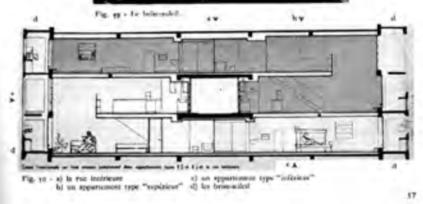


Fig. 16 - Un des 23 plans types de l'Unité.

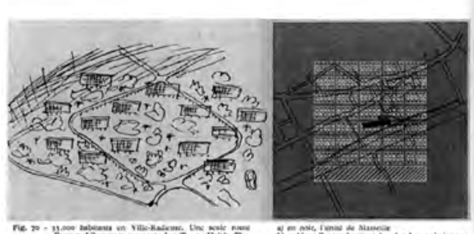
214.



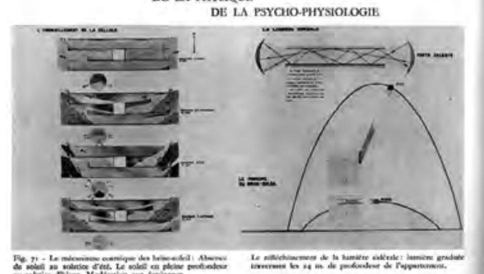




215.



DU COSMIQUE
DE LA PHYSIQUE
DE LA PSYCHO-PHYSIOLOGIE

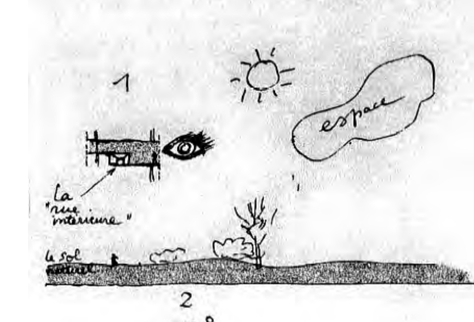


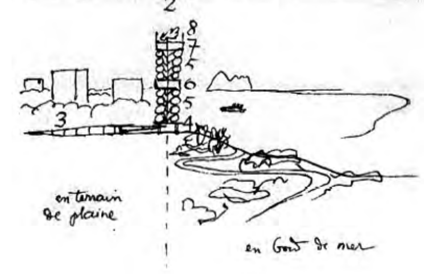






216.





217.



218.

214. 1950, *L'Unité d'habitation de Marseille*, p. 11
215. 1950, *L'Unité d'habitation de Marseille*, p. 37
216. 1950, *L'Unité d'habitation de Marseille*, pp. 46-47
217. 1950, *L'Unité d'habitation de Marseille*, p. 13
218. 1950, *L'Unité d'habitation de Marseille*, p. 18

de las células. El segundo arco, el cual representa el recorrido del solsticio de verano, pasa por encima de la construcción; esto genera un ángulo de incidencia de los rayos solares de mayor inclinación, durante las horas de mayor calor.

La solución que plantea para mantener el espacio interior fresco y filtrar esta incidencia del sol en el espacio interior, a las horas de mayor calor, es generar una sombra continua de 45° aproximadamente, sobre la *logia*. En el esquema de la casilla anterior del Poema *(Esprit-B3),* uno de los cerramientos está dado a partir de una membrana. En esta nueva casilla define esta membrana bajo el nombre de *brise-soleil.* Debajo del análisis de estas imágenes del libro de *l'Unité d'habitation* de Marsella (1950), Le Corbusier escribe:

> Le mécanisme cosmique des brise-soleil: Absence de soleil au solstice d'été. Le soleil en pleine profondeur au solstice d'hiver. Modération aux équinoxes.
>
> Le réfléchissement de la lumière sidérale: Lumière graduée traversant les 24m de profondeur de l'appartement.[255]

El esquema representa el estudio y la cuantificación de la luz en el espacio, a partir de identificar su orientación ideal. El estudio del juego variable del solsticio de verano e invierno que sobre-cruzan la sección, se convierten en motivo y razón de la aparición del *brise-soleil*, como elemento de protección. Este nuevo elemento, ubicado en la fachada, será el que permite, a partir de su precisa ubicación, transformar las cualidades del espacio y determinar sus valores.

Este esquema sintetiza *« le principe du brise-soleil »*, y es definido como otro signo de su paciente investigación arquitectónica. Este signo es la base para construir la imagen iconográfica que presenta en esta casilla del Poema, aunque con algunas variaciones: en el caso del Poema, la ubicación del sol aparece sobre el costado occidental de la edificación y en el esquema del Vol. 5 de la *Œuvre Complète* (1953) y del su libro de *l'Unité d'habitation* de Marsella (1950)*,* los presenta sobre el oriente.

La pregunta que surge en este caso es: ¿de dónde proviene la definición de esta imagen icónica y la consolidación del planteamiento del *brise-soleil*?

La arquitectura y la luz

El estudio de la relación entre la arquitectura y la luz natural no es algo nuevo en Le Corbusier; por el contrario es y ha sido desde siempre, uno de los principios esenciales sobre los cuales se fundamenta su obra. No en vano primero en 1920, en su artículo titulado *« Trois rappels à MM. LES ARCHITECTES »*, publicado en el No. 1 de la revista de *L'Esprit Nouveau* y luego retomado en 1923, en su primer manifiesto de arquitectura, titulado *Vers une architecture*, define la arquitectura con estas palabras:

> L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière.[256]

Esta definición inicia el camino de una larga investigación espacial y técnica sobre cómo resolver el problema de la relación entre la incidencia de la luz natural y sus consecuencias en el espacio y el proyecto arquitectónico. ¿Cómo afecta la luz las actividades, las rutinas y hasta las emociones del ser humano? El papel de la arquitectura, como creación humana, define las reglas del *juego*, pero no como un proceso aleatorio, sino por el contrario, a partir de un *juego "sabio";* es la sabiduría que proviene de una investigación paciente, una preparación y una reflexión intelectual, que sobrepasa las reglas básicas y correctas, y entra en las reflexiones de un discurso superior. Pero así mismo es "correcto y magnífico"; esto implica que, por un lado la arquitectura debe resolver el problema correctamente, respondiendo a las necesidades básicas y funciones previstas, sin embargo, no se queda allí. La arquitectura debe ir un paso más allá; la verdadera arquitectura sobrepasa lo *correcto* y debe instaurarse dentro de la *magnificencia*; aquello que define el límite entre lo aprendido y la genialidad, entre cálculo y proporción, o entre razón y emoción.

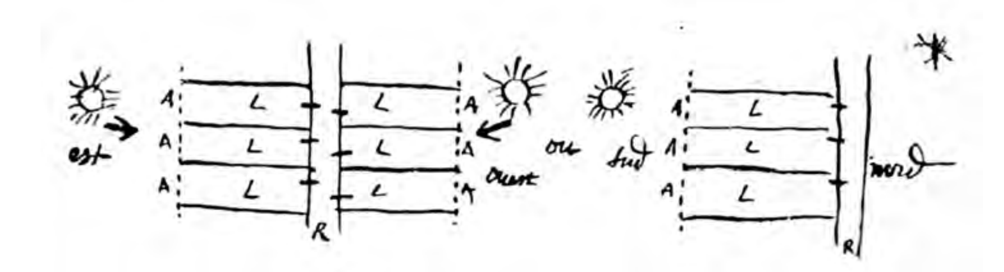
Años más tarde, en la reedición del libro, Le Corbusier complementa esta definición añadiendo unas palabras fundamentales:

> L'émotion architecturale, « c'est le jeu savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière ».[257]

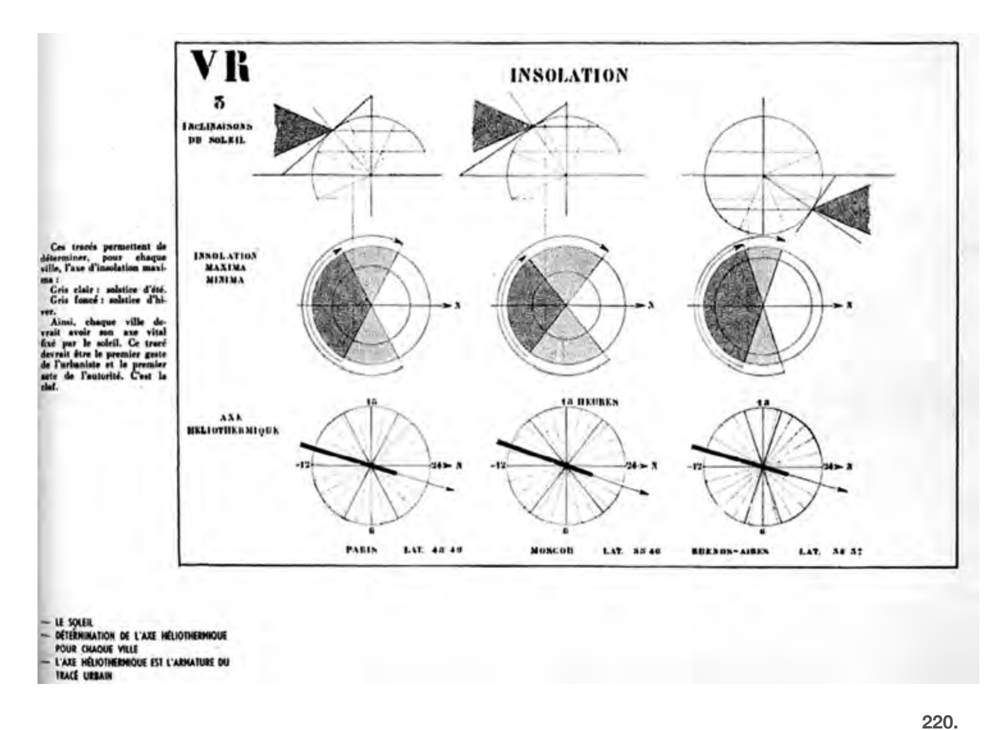
255 LE CORBUSIER, *L'Unité d'habitation de Marseille,* 1950, op. cit., p.46.

256 A esta definición agrega: « Nous yeux sont faits pour voir les formes sous la lumière ; les ombres et les clairs révèlent les formes ; les cubes, les cônes, les sphères, les cylindres ou les pyramides sont les grandes formes primaires que la lumière révèle bien ; l'image nous en est nette et tangible, sans ambiguïté. C'est pour cela que ce sont de belles formes, les plus belles formes. Tout le monde est d'accord en cela : l'enfant, le sauvage et le métaphysicien. C'est la condition même des arts plastiques ». Ver : LE CORBUSIER-SAUGNIER, « Trois rappels à MM. LES ARCHITECTES », dans *L'Esprit Nouveau*, No. 1, Paris 1920, p. 92. Ver también: LE CORBUSIE*R, Vers une architecture*, 1923, cit.

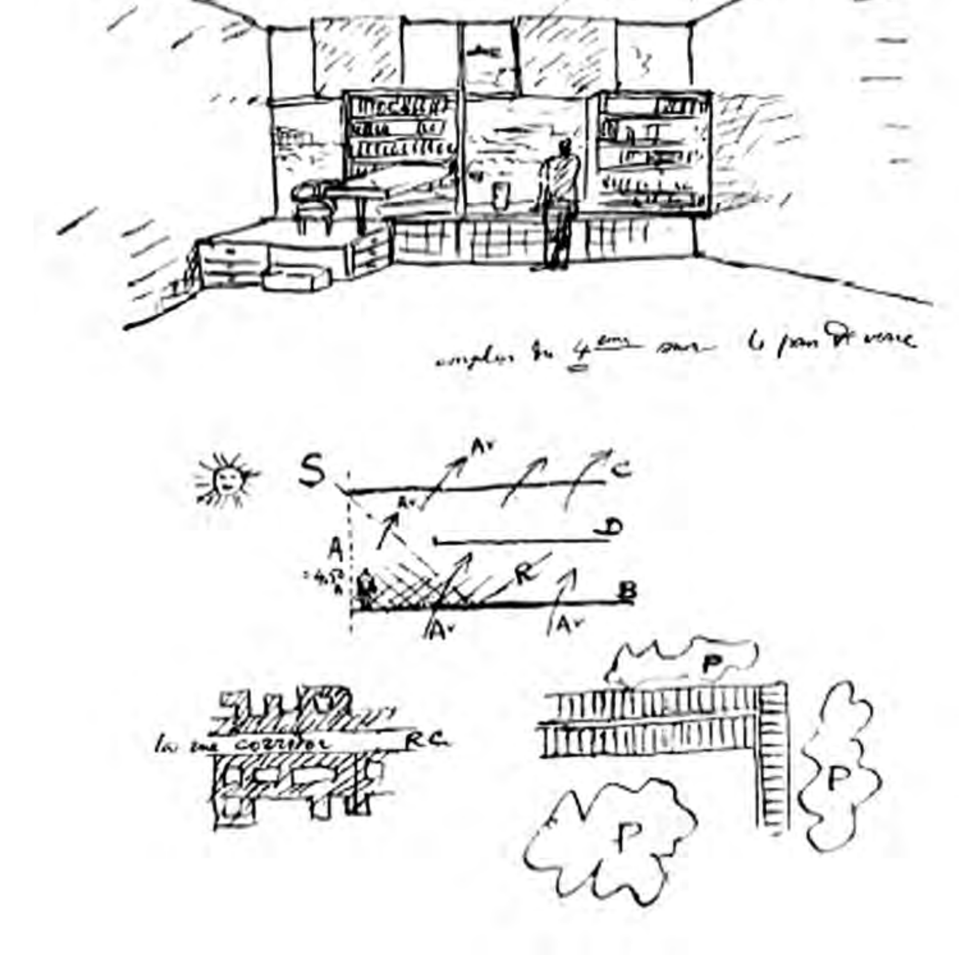
257 Ver el Prefacio de la reimpresión de Vers une architecture en 1958 : LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Éditions Vincent Fréal, paris 1958, p. V.



219.



220.



221.

219. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 43.
220. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 44.
221. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 159.

En este caso ya no se refiere a la arquitectura como tal, sino a lo que la arquitectura produce en el ser humano; aquello que sobrepasa lo correcto de la obra y activa la relación de la obra con quien se enfrenta a ella. Con esta definición Le Corbusier manifiesta cómo, la herramienta esencial de la arquitectura se encuentra, en primera instancia, en la correcta definición de las reglas y la solución técnica que precisa la relación de la obra arquitectónica con el estudio de la luz natural; sin embargo el proceso no termina ahí, ya que la cualificación de la obra radica en la sabiduría y magnificencia de la solución, que sobrepasa un problema técnico y constructivo, y lo eleva al nivel de lo poético.

En un apartado de su libro *Précisions* (1930) precisa estas ideas al afirmar:

> Lumière sur formes, intensité lumineuse spécifique, volumes successifs, agissent sur notre être sensible, provoquent des sensations physiques, physiologiques, que des savants ont enregistrées, décrites, classées, spécifiées. Cette horizontale ou cette verticale, cette ligne en dents de scie brutalement brisée, ou cette molle ondulation, cette forme fermée et centrique du cercle ou du carré, voici qui agit profondément sur nous et qualifie nos créations et détermine nos sensations. Rythme (58), diversité où monotonie, cohérence ou incohérence, surprise ravissante ou décevante, saisissement joyeux de la lumière ou froid de l'obscurité, quiétude de la chambre éclairée ou angoisse de la chambre pleine de coins d'ombre, enthousiasme ou dépression, voilà le résultat de ces choses que je viens de dessiner, qui affectent notre sensibilité par une suite d'impressions auxquelles nul ne peut se soustraire.[258]

La pregunta que surge con relación a estas primeras ideas planteadas en los años veinte y la relación con la imagen iconográfica del Poema es: ¿Cómo conducen estas reflexiones a la precisión de la imagen iconográfica que representa este idea?

1935, La Ville Radieuse

En la página 43 de *La Ville Radieuse* (1935), en el capítulo « *la Respiration Exacte* », Le Corbusier presenta dos esquemas en los que explora la ubicación ideal de las células o apartamentos, con relación al movimiento del sol (fig. 219). En uno presenta los apartamentos distribuidos sobre las fachadas oriente y occidente con una circulación central; en el esquema siguiente, ubica los apartamentos sobre un solo costado, en este caso sobre la fachada norte y la circulación lateral, sobre la fachada sur. La imagen es acompañada por el siguiente texto:

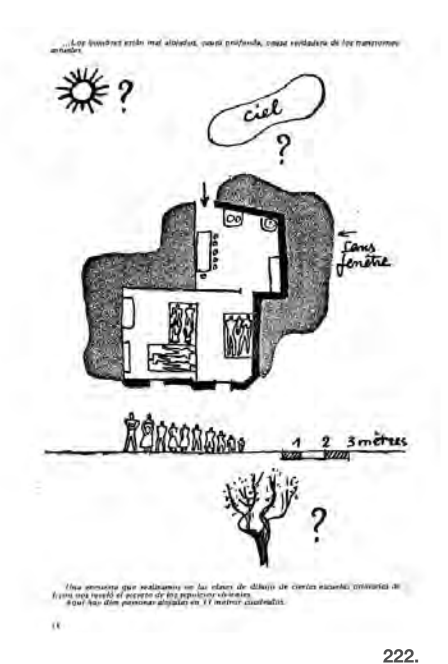
> L'articulation de la transformation, ce sont des inventions architecturales et urbanistiques donnant réponse à tout :
>
> Poumon, oreille et vue; air pur, silence et joies du cœur (« joies essentielles ») ; suppression des poussières, des moustiques, des mouches ; isolation phonique des bruits extérieurs ; soleil dans le logis, lumière intense ou graduée à volonté ; reconstitution du milieu naturel : air, vivant, verdure et ciel et soleil sur la peau (à volonté) ; et, dans le poumon, l'air vivant du large.
>
> Elle cesse, l'étreinte des deux mois de l'été dans la lourdeur des orages ! Finies les misères du froid dans les logis !
>
> Pour tous, pour chacun.
>
> Les villes peuvent être arrachées à la menacer de la guerre aérienne.
>
> Il suffit pour passer à l'exécution, de MOBILISER LE SOL.[259]

En la página 44, continúa con el análisis y presenta la perspectiva de un cálido interior (fig. 221), con algunos muebles como un escritorio con su silla, rodeado de libros y estanterías, un ventanal en el fondo del espacio, por el cual un hombre contempla a lo lejos, el paisaje exterior. Bajo esta imagen dibuja un esquema de la sección de un apartamento dúplex, con un espacio de doble altura (4,50m) sobre el costado de la fachada exterior. El apartamento está compuesto por el vació de la segunda planta, sobre lo que podría ser el salón. Sobre la fachada un punteado insinúa un posible cerramiento (identificado con la letra A). Es un elemento que permita la entrada directa de la luz solar al espacio interior; en este caso, es un gran ventanal, de las mismas dimensiones del espacio de doble altura. Este ventanal lo denomina como « *le pan de verre* » y se convierte en el elemento arquitectónico en el que enfoca su estudio, al entenderlo como el mediador entre el espacio interior y el exterior. Son dos los problemas a resolver con relación a esta ventana: por un lado está la relación visual con la naturaleza y por el otro, la entrada directa o indirecta de la luz solar, según las necesidades.

> Voici l'architecture :
>
> La façade (conquête des techniques modernes) est toute en verre. Elle n'existe qu'au sud, à l'est, à l'ouest ; jamais au nord ! (Régions tempérées de l'hémisphère nord) ; il suffit d'interpoler pour l'hémisphère sud ; et, pour les régions chaudes de l'hémisphère nord, on admettra aussi les façades au nord et l'on équipera le sud et l'ouest de brise-soleil (interpoler dans l'hémisphère sud).
>
> La façade de verre sera hermétique. Aucun ouvrant ! Prison de verre ? Réfléchissez : la vue est à disposition du bord du plancher au bord du plafond et du mur de gauche au mur droite ; Le spectacle est devant, en avant (parcs et es-

258 LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930, op. cit., pp. 74-76

259 LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, op. cit., p. 43.



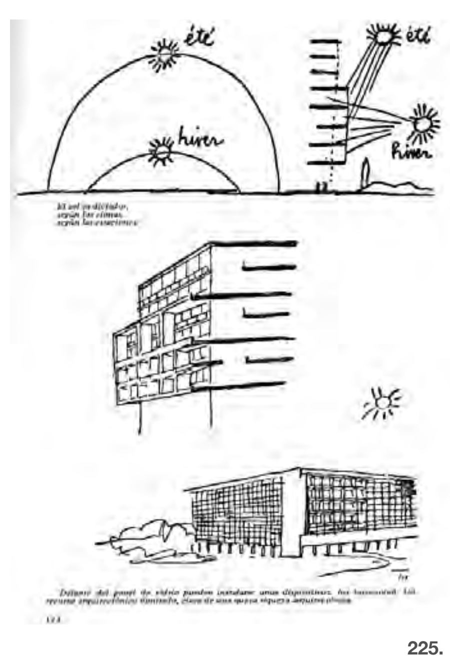
222.



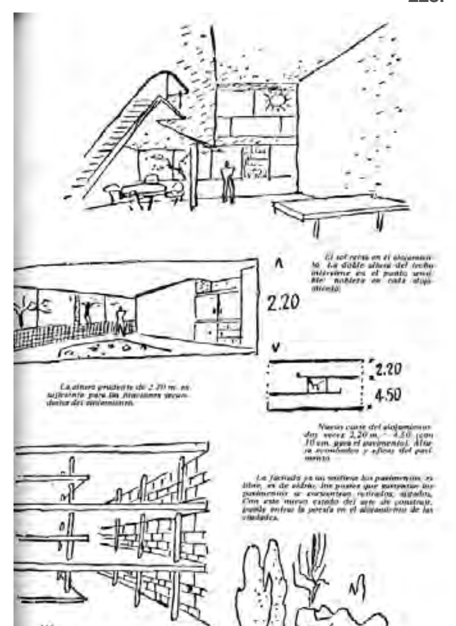
223.



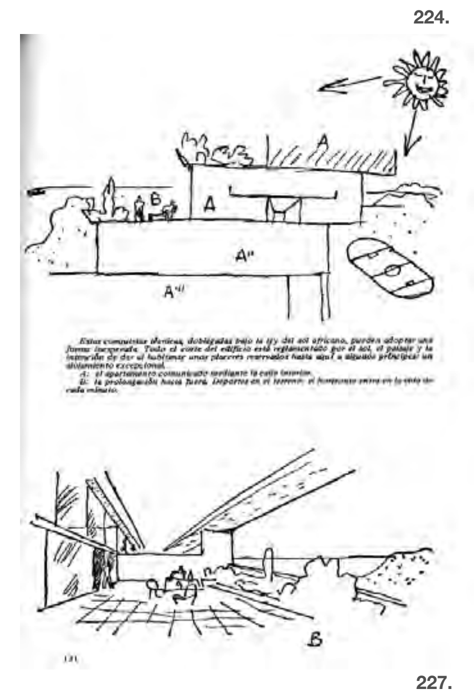
224.



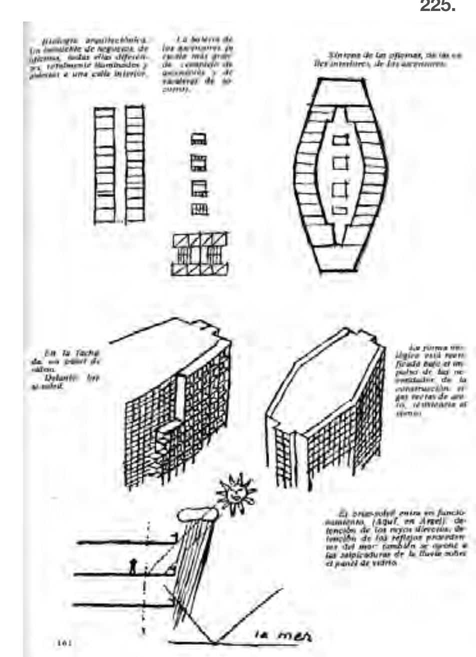
225.



226.



227.



228.

222. 1942, *Maison des Hommes*, p. 11
223. 1942, *Maison des Hommes*, p. 71
224. 1942, *Maison des Hommes*, p. 99
225. 1942, *Maison des Hommes*, p. 123
226. 1942, *Maison des Hommes*, p. 129
227. 1942, *Maison des Hommes*, p. 131
228. 1942, *Maison des Hommes*, p. 161

paces) et non dans un fond de rue en rigole. Mieux : allez voir vous-même là où, déjà, le pan de verre de la façade est réalisé.

Le pan de verre est muni de « diaphragmes » pour obstruer la lumière à volonté. (Diaphragmes jalousies, persiennes, écrans existant déjà dans la technique moderne ou à créer sur un problème bien posé.)

Nous envisageons une grande amélioration (voir plus loin) : Una hauteur de logis efficace, une nouvelle hauteur de logis, une hauteur de 4m. 50 divisible en deux fois 2m. 20.

Je dessine le pan de verre de 4m. 50 de haut (A), le plancher (B), le plafond (C) ; la subdivision à 2m. 20 (D). Je fais entrer le soleil (S), j'indique sa réfraction (R) : le logis est inondé de lumière solaire dont les effets tonifiants sont indiscutables, mais dont nous autres –le commun des mortels ignorons l'action exacte sur notre organisme et sur le milieu ambiant.[260]

1942, La maison des Hommes

Le Corbusier continúa con su investigación y precisa estos estudios, unos años más tarde, en el capítulo cuatro de *La maison des Hommes* (1942), titulado *« Le Maitre d'œuvre »*. En el apartado titulado *« Le « milieu, et le constructeur de la cathédrale »*[261] presenta dos imágenes: la primera, corresponde a la sección esquemática de la *Unité d'habitation* (fig. 204)[262] y en la siguiente página, una imagen compuesta por tres esquemas referentes de la relación de la incidencia de los rayos solares en la obra arquitectónica (fig. 225).[263]

El primer esquema lo divide en dos partes: sobre el lado izquierdo del espectador, dibuja los dos arcos sobre una línea de horizonte, al igual que en los esquemas analizados anteriormente; cada uno con un sol referente a los dos solsticios (verano e invierno). Sobre el lado derecho de los arcos, dibuja un trozo de sección de una edificación en altura; sobre su costado oriental, presenta la incidencia de los rayos solares en el espacio interior según la posición del sol en el solsticio de invierno o de verano. Bajo este esquema escribe: *« Le soleil est dictateur, selon les climats, selon les saisons. »*[264]

Los otros dos esquemas que conforman la página, representan posibles

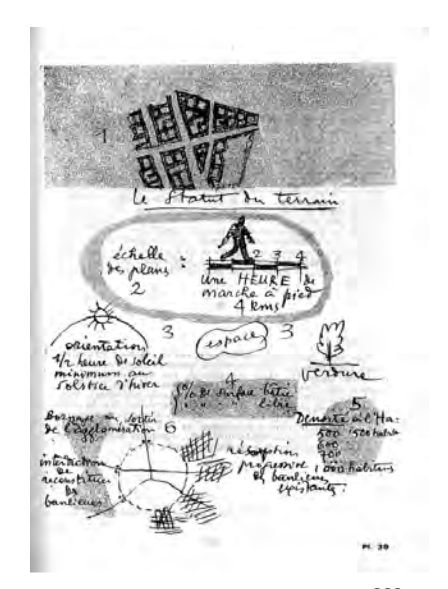
260 Ibid., p. 44.

261 PIERREFEU, François de, et LE CORBUSIER, *La Maison des hommes*, 1942, op. cit., p. 110.

262 Presentada en la construcción de la genealogía de la imagen del recuadro anterior del Poema (E3). Ver también: Ibid., p. 111.

263 Ibid., p. 113.

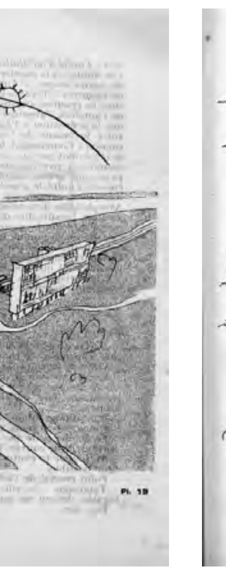
264 Ibídem.



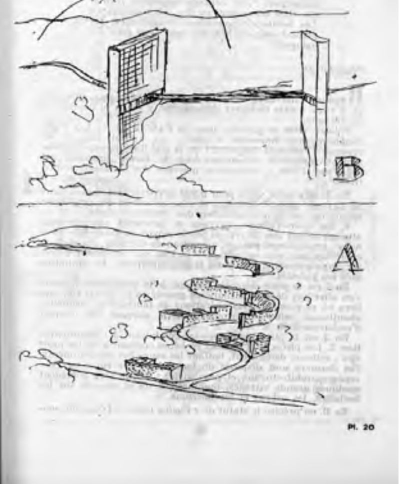
229.



230.



231.



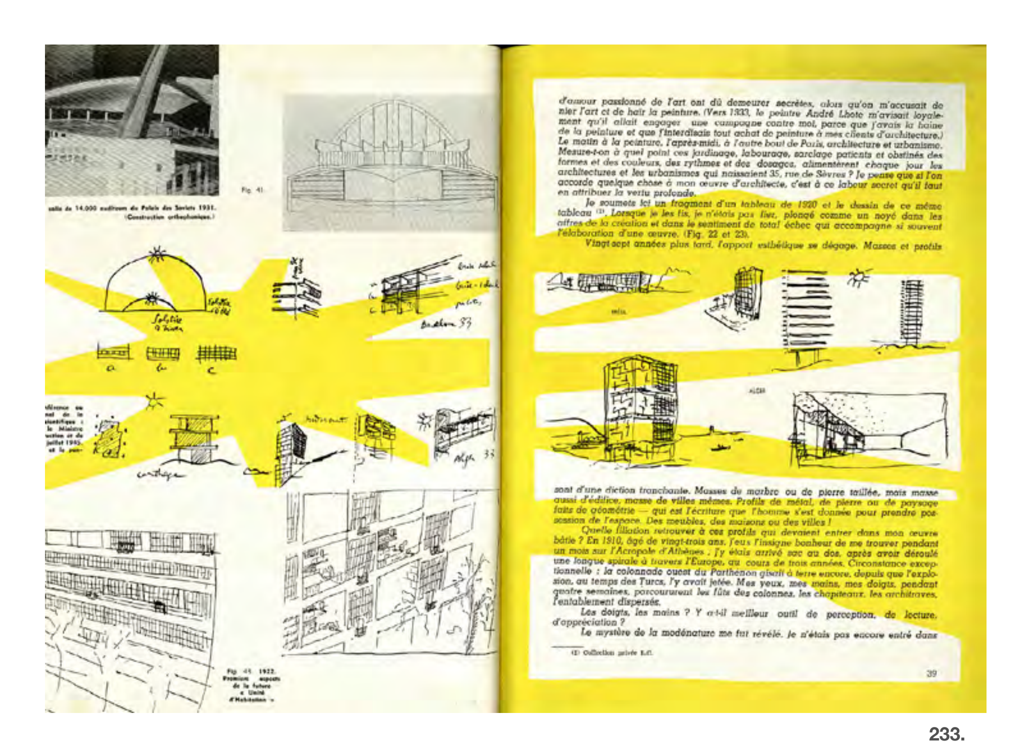
232.

229. 1946, *Propos d'urbanisme*, plancha 39

230. 1946, *Propos d'urbanisme*, plancha 1

231. 1946, *Propos d'urbanisme*, plancha 19

232. 1946, *Propos d'urbanisme*, plancha12.7913 20



d'amour passionné de l'art ont dû demeurer secrètes, alors qu'on m'accusait de nier l'art et de haïr la peinture. (Vers 1933, le peintre André Lhote m'avisait loyalement qu'il allait engager une campagne contre moi, parce que j'avais la haine de la peinture et que j'interdisais tout achat de peinture à mes clients d'architecture.) Le matin à la peinture, l'après-midi, à l'autre bout de Paris, architecture et urbanisme. Mesure-t-on à quel point ces jardinage, labourage, sarclage patients et obstinés des formes et des couleurs, des rythmes et des dosages, alimentèrent chaque jour les architectures et les urbanismes qui naissaient 35, rue de Sèvres ? Je pense que si l'on accorde quelque chose à mon œuvre d'architecte, c'est à ce labour secret qu'il faut en attribuer la vertu profonde.

Je soumets ici un fragment d'un tableau de 1920 et le dessin de ce même tableau (1). Lorsque je les fis, je n'étais pas fier, plongé comme un noyé dans les affres de la création et dans le sentiment de total échec qui accompagne si souvent l'élaboration d'une œuvre. (Fig. 22 et 23).

Vingt sept années plus tard, l'apport esthétique se dégage. Masses et profils sont d'une diction tranchante. Masses de marbre ou de pierre taillée, mais masse aussi d'édifice, masse de villes mêmes. Profils de métal, de pierre ou de paysage faits de géométrie — qui est l'écriture que l'homme s'est donnée pour prendre possession de l'espace. Des meubles, des maisons ou des villes !

Quelle filiation retrouver à ces profils qui devaient entrer dans mon œuvre bâtie ? En 1910, âgé de vingt-trois ans, j'eus l'insigne bonheur de me trouver pendant un mois sur l'Acropole d'Athènes : j'y étais arrivé sac au dos, après avoir déroulé une longue spirale à travers l'Europe, au cours de trois années. Circonstance exceptionnelle : la colonnade ouest du Parthénon gisait à terre encore, depuis que l'explosion, au temps des Turcs, l'y avait jetée. Mes yeux, mes mains, mes doigts, pendant quatre semaines, parcoururent les fûts des colonnes, les chapiteaux, les architraves, l'entablement dispersés.

Les doigts, les mains ? Y a-t-il meilleur outil de perception, de lecture, d'appréciation ?

Le mystère de la modénature me fut révélé. Je n'étais pas encore entré dans

(1) Collection privée L.C.

39

233.

234.

233. 1948, « Unité », en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, pp.38-39.

234. 1960, Carátula *Le Corbusier: L'atelier de la recherche patiente*, p. 147

composiciones de fachada en las que se aplica y se explora el recurso técnico del *brise-soleil*, como elemento constituyente de la estructura misma de la edificación; en algunos casos es la misma placa la que sobresale en la fachada y la ventana la retrocede.[265] Esto conforma un filtro solar, a partir de la sombra que produce, principalmente sobre los rayos solares correspondientes al solsticio de verano. En el segundo esquema presenta el detalle de un corte de fachada y su desarrollo en axonometría; y en el tercer esquema, presenta el volumen completo de la edificación y la posible imagen de fachada como resultante de la aplicación del *brise-soleil.* Y debajo escribe: *« Au-devant du pan de verre, des dispositifs peuvent être installés : les brise-soleil. Ressource architecturale illimitée, clef d'une nouvelle richesse architecturale. »* [266]

1948, « Unité »

En el articulo *« Unité »* publicado en *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1948), sintetiza la necesidad de definir una solución arquitectónica como *brise-soleil* y lo precisa en algunos casos, como *loggia-brise-soleil.* [267] Esto lo presenta en algunos ejemplos de sus proyectos desarrollados desde los años treinta hasta llegar a la *Unité d'habitation* de Marsella. Este elemento lo presenta como una solución a los problemas de clima a los que la arquitectura y el hombre han de enfrentarse, como por ejemplo en regiones de intenso calor. Lo define como una solución de la técnica y la investigación al problema de la relación entre el proyecto arquitectónico, los cerramientos y la afección de la incidencia de la luz natural en el espacio interior.

La tête pleine de ces « mais » et de ces « si », un jour, devant les problèmes africains (1928 Carthage, 1933 Barcelona, 1930, 1933, 1938 et 1939 Alger) la solution m'était apparue : installer au-devant du pan de verre, un dispositif réglé sur la course quotidienne du soleil différenciée entre les équinoxes et les deux solstices : le brise-soleil, en tant qu'événement architectural, était né (fig.45). C'est à Rio de Janeiro, en 1936, que laborant avec Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Reidy, Moreiro, Carlos Lean, Vasconcelos, etc… les plans du Ministère de l'Education Nationale et de la Santé Publique, je répondis à une question angoissée : « Vous en faites pas, on mettra des « brise-soleil ». La question angoissée était celle-ci : A Rio des Tropiques, on ne peut orienter de certaine manière les façades, parce que le soleil est trop dur. Je dessinai des brise-soleil nid-d'abeilles (à maille rectangu-

265 Sobre el tema del Bise-soleil ver: LE CORBUISER, *Œuvre complète 1938-1946*, 1946, op. cit., pp. 103-115.

266 PIERREFEU, François de, et LE CORBUSIER, *La Maison des hommes*, 1942, op. cit., p. 113.

267 Ver: LE CORBUSIER, « Unité », 1948, cit.

laire) pour l'est et le sud ; des brise-soleil verticaux pour l'ouest.

Je tournais depuis une éternité autour de la vraie solution ; j'avais vu souvent en mes voyages, dans l'architecture opulente comme dans les folklores, l'admirable organe architectural qu'est la loggia. En 1939, la loggia brise-soleil s'installait sur nos plans d'Alger (fig.47). La Loggia ? C'est une valeur architecturale éminente et de tous les temps. Désormais les tâches modernes, les unités de grandeur conforme que réclame l'urbanisme, auront leur réponse. C'est une fleur d'architecture qui égaiera les villes, fille du soleil, riante et bienfaisante. C'est un apport plastique extraordinaire. La petite fenêtre homme, si bien mesurée dans des bâtisses de trois étages, céda le pas devant la dimension inévitable des tâches modernes.

Le brise-soleil trouvera petit à petit, par l'effort conjugué de tous, sa juste proportion, comme la fenêtre Louis XVI avait eu la sienne.

Au cours de nos recherches et, en particulier, de celles si minutieuses entreprises depuis deux ans pour la construction de Marseille (fig.46), et cette année-ci à avons établi une gamme déjà étendue de dispositifs, depuis le brise-soleil de l'unité d'habitation jusqu'à ceux du Bâtiment des Auditoriums des Nations Unies sur l'East River –depuis le style intimiste destiné aux trois cent cinquante logements de Marseille, jusqu'à la grande ordonnance de pierre et d'acier enfermant les halls immenses, les salles, bureaux ou restaurants des nations Unies. (Fig. 48-49)

C'est, une fois encore : jeu correct et magnifique des formes sous la lumière. C'est modénature, profils courageux, fleurissement (je l'ai dit) de l'architecture moderne qui se couvrira, au sud et à l'ouest (en hémisphère nord), d'un revêtement étincelant comme les cerisiers le font au printemps. Création humaine en accord avec le cosmos.[268]

Estos argumentos están acompañados por una sucesión de dibujos y esquemas de estudios (fig. 223) de las diferentes posibilidades de soluciones formales del *brise-soleil*, las cuales son consolidadas en el prototipo de su obra síntesis: la *Unité d'habitation* de Marsella. Este se proyecta a partir del riguroso estudio del edificio y su relación con el entorno (su medio), la naturaleza y los ciclos de recreación, descanso y trabajo del hombre. A este estudio se une el análisis de la incidencia de las variaciones rítmicas propias de los cambios de las estaciones y del día a la noche; por otro lado, la presencia del viento introduce el aire puro y su constante renovación. Con estos estudios y este proyecto principalmente, lo que busca es la armonía entre el proyecto, el medio y su habitante. Como dice Le Corbusier en su artículo de « *L'Espace indicible* » (1946):

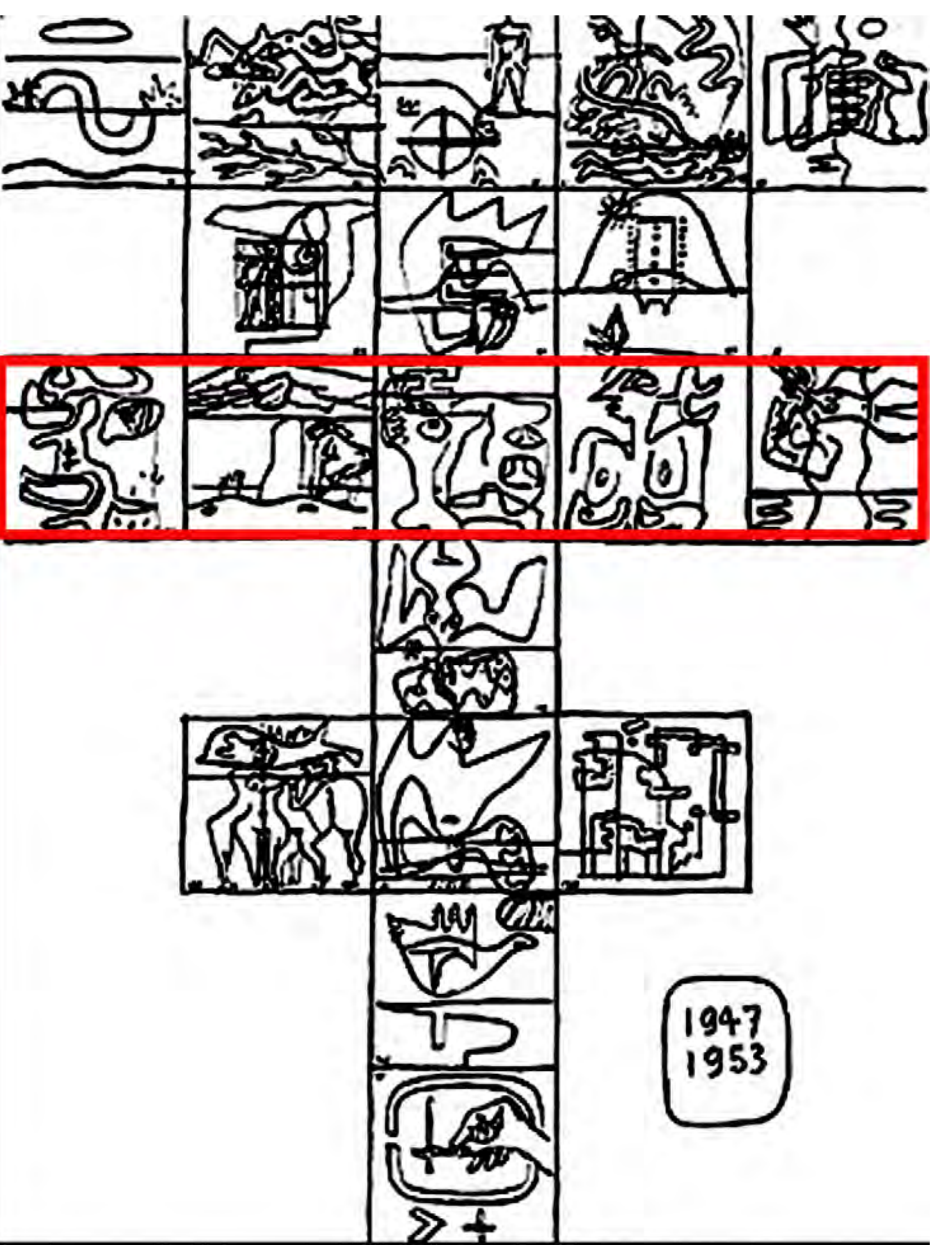
Soleil, vue et vent coopèrent dès lors à modeler la juste forme des bâtisses. Il est bon de le mettre en valeur : la prise de possession de l'espace façonne une harmonie indiscutable, soude l'entreprise humaine au site, aboutit à un événement plastique architectural et urbanistique de haute portée émotive.[269]

Por lo tanto, el esquema gráfico que consolida iconográficamente este aporte de la arquitectura moderna en la imagen del Poema, representa en toda su magnitud, la danza de las estaciones, el movimiento del sol; un juego, una danza, el sol y la tierra, los cambios continuos de iluminación que se convierten en causa de las variadas características en las 24 horas del día los 365 días del año. Es la música, el ritmo, el número, la composición. La relación de llenos y vacíos, de silencios intermedios, equilibrio de contrarios contraste; es la sinfonía arquitectónica que se instala en *La Maison fille du Soleil*.

268 Ibid., pp. 51-52

269 LE CORBUSIER, « L'espace indicible », 1946, op. cit., p. 11.

5.3 TERCERA FILA: El trabajo con el mundo sensible y las emociones



235.

235. *Chair:* Tercera línea del iconostasio.



236.



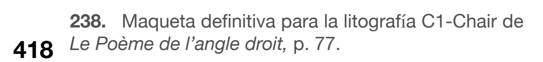
237.

238.



236. Primera imagen -tercera fila, Carnet *Nivola I*, p.184, 1948 (FLC W1-8 184).

237. Primera imagen -tercera fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)



238. Maqueta definitiva para la litografía C1-Chair de *Le Poème de l'angle droit,* p. 77.

5.3.1 C1-Primera imagen: Manifestación de la fuerza (lo animal)

5.3.1.1. Maqueta de la litografía definitiva 1953[270]

Sobre un fondo negro y una franja naranja sobresale una cabeza compuesta por una configuración compleja de formas a modo de retazos (fig. 238). Cada una está diferenciada por un color, que a modo de rompecabezas (puzle), conforma lo que a distancia podría entreverse como la cabeza de un toro. En la parte superior, dos cuernos laterales sobresalen, resaltados en color blanco. Sobre la frente repite, desde los dibujos preparatorios, el cuerno frontal con forma de una pipa, generando una fuerza en dirección vertical. El cuerno está compuesto por dos colores divididos por una línea horizontal, rojo en la parte superior y azul en la inferior.

El trasfondo de la figura es representado con pinceladas grises claras, casi blancas, sobre un fondo negro, lo cual resalta una textura de superficie peluda sobre la piel del posible animal. Sobre esta superficie, la cabeza y las facciones se conforman a partir de un ensamblaje de piezas de diferentes colores. Por el giro de la cabeza, presentado desde el primer dibujo preparatorio, sólo es posible observar un ojo, con una forma circular, entre fondos azules y con brillos y detalles en blanco. El ojo está ubicado sobre una superficie circular, en un tono blanco marfil, la cual conforma el pómulo del animal. Sobre la superficie del pómulo dibuja lo que podría ser la oreja, como un elemento ovalado que abarca desde la parte baja del pómulo, hasta sobrepasarlo en la parte superior. La línea que define el perfil es representada a partir de una figura curvada en un tono verde intenso, la cual enlaza la frente, la nariz y el mentón. Entre la sinuosidad y concavidad que se forma entre la nariz y el mentón, Le Corbusier inserta una protuberante boca, la que plantea desde un principio, en la cabeza del primer dibujo preparatorio (fig. 236); sin embargo, los labios de la boca ahora, están resaltados en un tono de rojo intenso y la boca entreabierta permite entrever un objeto rectangular blanco en la parte inferior, como alusión a la dentadura. El interior de la boca está resaltado en el mismo tono de azul que la parte inferior del cuerno.

La descripción de ésta imagen definitiva, permite realizar dos lecturas dentro del proceso de precisar la imagen. La primera, tienen que ver con el paso de los dibujos preparatorios a la imagen final y la relación con el primer texto preparatorio. La segunda, está determinada por la identificación de pinturas y dibujos pertenecientes a la obra pictórica. En este grupo realiza varios estudios sobre la misma imagen que compone litografía final.

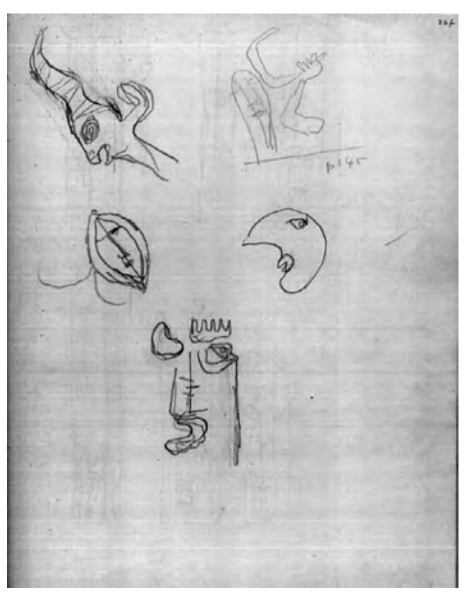
> Armé des dispositifs animé
> des dispositions pour déceler
> saisir défoncer lécher tous
> sensé éveillés voici la chasse.
> Armé jusqu'aux dents
> mufle et naseaux œil et
> corne poil hérissé
> s'en van-t-en guerre
> Belzébuth.
> Qui est donc en définitive
> Belzébuth ?
> …………………..
> Les éléments d'une vision se
> rassemblent. La clef est une souche de bois mort et un galet
> ramassés tous les deux dans un
> chemin creux des Pyrénées. Des
> bœufs de labour passaient
> tout le jour devant ma fenêtre.
> A force d'être dessiné et redessiné
> Le bœuf – de galet et de racine
> Devint Taureau.
> Pour doter de flair sa force
> Le voici chien éveillé.
> Ainsi âpres huit années
> se fixe le souvenir de « Pinceau »
> le dénommé tel, mon chien.
> Il était devenu méchant
> sans le savoir et je dus le
> tuer.[271]

270 Maqueta definitiva para la litografía C1-Chair del *Le Poème de l'angle droit,* p. 77. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de *"Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto"* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.

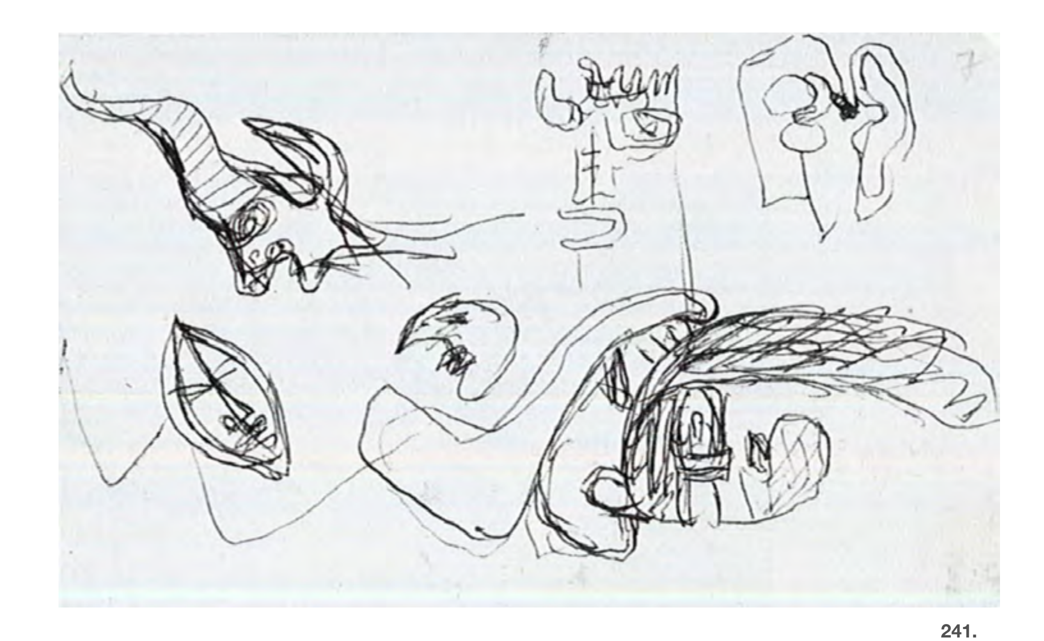
271 Texto de *Chair C1* en: LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 71-76



239.



240.



241.



242.

239. Carnet *Nivola I*, p. 165 (FLC W1-8 165).
240. Carnet *Nivola I*, p. 227 (FLC W1-8 227).
241. 1952, *Carnet Indes F 24* (fig. 705)
242. 1952, *Carnet Indes F 24* (fig. 700)

5.3.1.2 Genealogía de la imagen y construcción del concepto

Primera relación de imágenes

Entre 1951y 1952, en su carnet *Nivola I*[272] y en el de *Indes F24* de 1952,[273] Le Corbusier estudia conjuntamente un grupo de figuras y cabezas (figs. 239-242), cada una con características diferentes. Dentro de éste grupo aparece la imagen de la misma máscara que presenta en los dos primeros dibujos preparatorios del Poema (fig. 236-237). En la página 165 del carnet *Nivola I* (fig. 239),[274] la máscara es acompañada por cinco figuras más, las cuales harán parte del Poema pero en otras casillas del iconostasio. En la página 227 del mismo carnet (fig. 240),[275] vuelve a aparecer acompañada de otras cuatro cabezas, pertenecientes a las mismas figuras de la página 165. En estos dos dibujos, la máscara presenta ciertas particularidades que después son modificadas en el Poema: en la primera, la forma de la cara es casi rectangular, alargada hacia abajo; en ella no hay una diferenciación entre el límite de la cara y el inicio diferenciado del cuello.

Aunque el cuerno frontal y el ojo lateral son comunes a todos los dibujos y pinturas, en el caso de los dibujos del carnet *Nivola I*, presenta una variante en el elemento ubicado en la parte superior de la cabeza. En los dos dibujos preparatorios del Poema y en la litografía definitiva (fig. 236, 237, 238), éste elemento aparece como la representación de dos cachos laterales. En los dibujos del carnet *Nivola I*, parecen más como una corona en forma de peine, con las puntas hacia arriba.

En el carnet *Indes F24* de 1952, continúa con el estudio de estas cabezas (fig. 241-242).[276] En la figura 700 del carnet (fig. 242), presenta la máscara, en dos versiones sobre la misma página, acompañadas de los estudios de las otras figuras. En este dibujo repite la imagen del *carnet Nivola I*, con la fisonomía de cara alargada; sin embargo en el dibujo de la parte superior de la hoja, la repite pero brutalizada, a partir de características más monstruosas ya que la cabeza se expande hacia los lados, redondeándose y asimilándose a la proporción de la de un toro o búfalo. Está figura genera el primer vínculo entre la proporción y la fisonomía de los dos dibujos preparatorios y la imagen taurina de la litografía final.

Alrededor del conjunto de cabezas que conforman esta página del carnet *Indes F24*, escribe una serie de anotaciones, en las que hace referencia a un continuo interés en la búsqueda de figuras basadas en formas de animales, que representen el concepto de fuerza y carácter, y que sean portantes de la capacidad de desencadenar fenómenos poéticos.[277] Así como en las casillas de las dos filas anteriores *(Milieu y Esprit),* insiste en la agrupación de imágenes y signos portantes de significados referentes a su arquitectura y urbanismo, en esta tercera fila, también inicia un camino en la búsqueda de signos y símbolos representantes de significados poéticos, como complemento a los signos propios de su arquitectura. Esta afirmación adquiere sentido, en la medida en que se avance en la lectura y comprensión de las imágenes que elige, para varias de las siguientes casillas que conforman el iconostasio.

Segunda relación de imágenes

La primera y más cercana imagen relacionada con la litografía final del Poema, tiene que ver con una de las cuatro figuras que componen el segundo mural del Pabellón Suizo en la *Cité Universitaire* de París (fig. 243), realizado en 1948;[278] el mismo año en que empieza a trabajar en el Poema. La relación se establece con la primera figura del lado izquierdo del mural. Los elementos compositivos de esta imagen son casi los mismos de la del Poema; sin embrago, la diferencia radica en las formas que consolidan el ensamblaje de la cabeza. Las partes están presentadas de forma más independiente, como si se tratase de un paso previo al ensamblaje final.

Dos colores conforman el fondo de la imagen: una franja es de color rojo

272 Carnet *Nivola I,* 1951-52. (FLC W1-8).

273 LE CORBUSIER, « Carnet Indes F24 1952», en *Le Corbusier: Carnets Vol. 2 1950-1954*, 1981, op. cit., fig. 699-764.

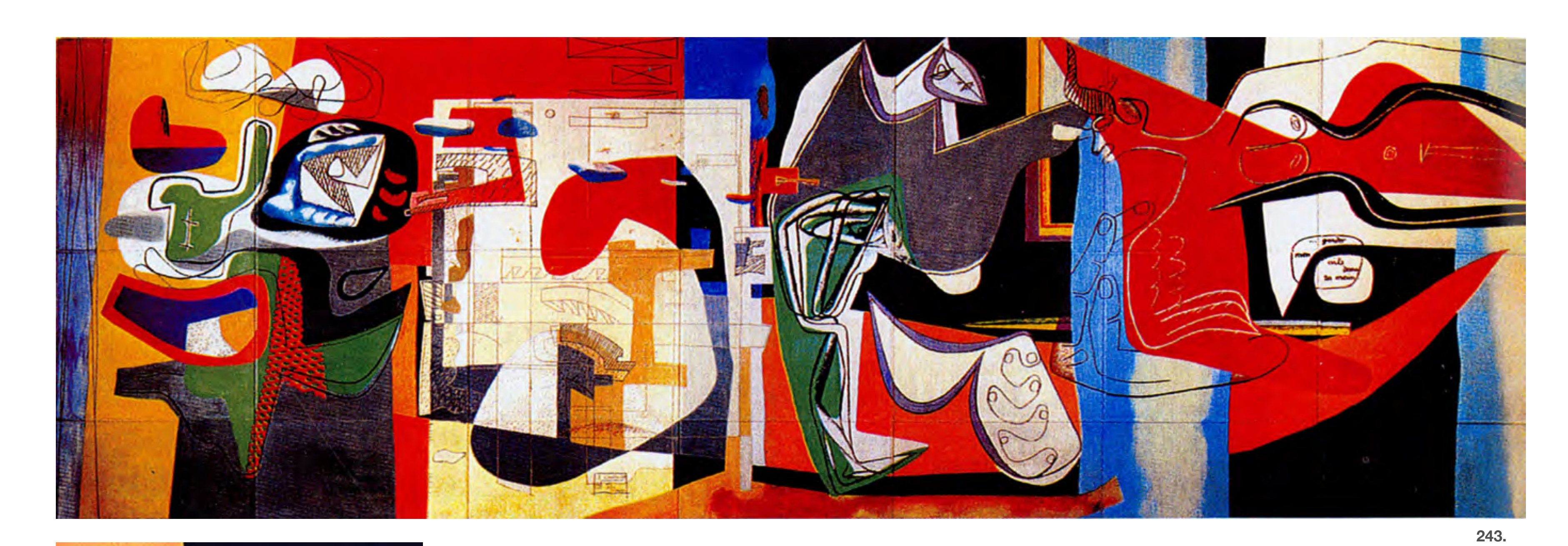
274 Carnet *Nivola I,* p.165, 1951-52. (FLC W1-8-165).

275 Carnet *Nivola I*, p.227, 1951-52. (FLC W1-8-227).

276 LE CORBUSIER, « Carnet Indes F24 1952», en *Le Corbusier: Carnets Vol. 2 1950-1954*, 1981, op. cit., fig. 700-705.

277 « Intuitivement depuis 20 ans j'ai conduit mes figures vers des formes animales porteuses du caractère, force du signe, capacité algébrique d'entrer en rapport entre elles et déclenchant ainsi 1 phénomène poétique. » Ver LE CORBUSIER, « Carnet Indes F24 1952», en Ibid, fig, 700.

278 Le Corbusier realiza este segundo mural en 1948 después que los Nazis destruyeran el primero, durante la Segunda Guerra Mundial. Sobre el primer mural ver: LE CORBUSIER et JEANNERET, Pierre, *Œuvre complète 1929-1934*, Vol. 2, 1947, (Quatrième édition), op. cit., pp. 75-87. Sobre el mural de 1948 ver : LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-1952*, vol. 5, 1955 (Deuxième édition augmentée), op. cit., pp. 238-239.



243.



244.

243. 1948, Mural Pabellón Suizo en la *Cité Universitaire de Paris.*

244. 1955, Litografía C1-Chair, *Le Poème de l'angle droit,* p. 77

y otra, naranja. Las la franjas está ubicadas verticalmente con relación a la imagen. En esta imagen los cachos superiores están delineados en negro, sobre unas pequeñas manchas blancas. Los cachos parecen suspendidos sobre la cabeza, como si aún no hubiesen sido posados sobre ella. El cuerno frontal, tiene los mismos colores que la litografía del Poema: azul y rojo, aunque la tonalidad de los del mural son colores más vivos. El cuero también, se encuentra suspendido sobre la misma línea de la frente, como si aún no hubiese sido ensamblado; aparece como un elemento suelto al igual que los cachos.

La figura verde que delimita y define el perfil de la cabeza en la imagen del Poema, en el caso del mural, está dividida en dos partes independientes; una superior, la cual conforma el área de la nariz y la otra inferior, la cual conforma el área que circunda los labios y el mentón. Con esta separación de formas hace parecer como si en el Poema, estas dos figuras verdes se hubiesen fusionado como una célula, para convertirse en una sola. Así mismo la figura verde superior, ubicada a nivel de la nariz, en el mural es circundada por un área blanca que la liga visualmente con la ubicación del ojo.

El ojo en el caso del mural, presenta un trasfondo circundante mayor, en color negro. El brillo del ojo está definido, al igual que en la litografía del Poema*,* a través de unas formas triangulares blancas y delineadas en negro. La diferencia entre las características de un ojo y el otro radica en la expresión de tres pinceladas rojas, que aluden a lo que serían las pestañas, dibujadas sobre el fondo negro que lo rodea, y un brillo en tonos azules y blancos, sobre el área entre el ojo y la nariz. La zona del cuello, es completamente negra, sin resaltar ningún tipo de textura que aluda a la piel peluda de un animal.

Un paso intermedio entre está imagen del mural y la litografía del Poema se encuentra en una serie de cuatro dibujos a color en torno al mismo tema, que Le Corbusier realiza en su *Carnet G29 Cap-Martin* de 1953 (figs. 245-248). [279] Si en el mural, los elementos que conforman la cabeza perecían estar sueltos, como un paso previo al ensamblaje, en éstos cuatro del carnet, son donde más compacta aparece la imagen.

Las cuatro imágenes contienen la misma organización y composición. El fondo es determinado a partir de dos franjas verticales en dos colores. El perfil de la frente de la cabeza conforma la línea vertical y en algunos casos, un poco diagonal, la cual divide las dos franjas de color. La cabeza se encuentra ubicada siempre, sobre el área derecha, y el perfil, sobresale dentro del área opuesta. Las dos franjas presentan colores opuestos; en la del lado derecho de los cuatro dibujos, utiliza colores cálidos, entre la gama de los amarillos y los naranjas, mientras que en la opuesta, presenta colores fríos, entre azules y blancos.

Otra generalidad dentro de los cuatro dibujos se encuentra en las características de la cabeza. En las cuatro, la frente, los cachos superiores y el área lateral de la cara, desde los cachos hasta la parte baja de la mejilla, está constituida como un solo fondo unificado en color negro, a diferencia de la individualidad de partes que se lee en la del mural del Pabellón Suizo. El enorme ojo se encuentra ubicado siempre en el mismo lugar, con un fondo blanco. Este relaza la profundidad y las características físicas del ojo, como la pupila, las pestañas y su brillo al delinear los detalles en negro, en contraste con el fondo blanco.

Así mismo, en las cuatro imágenes repite el cuerno frontal, con la forma de pipa hacia arriba. Los cuatro cuernos están realzados en su totalidad, en el mismo color rojo. El mismo tono de rojo lo utiliza en el interior de la boca de las cuatro cabezas, a diferencia de las imágenes del Poema y el Mural. Los labios son delineados en negro, ya que el rojo pasa al interior de la boca entreabierta, como alusión a la lengua. La verdadera diferencia entre los cuatro dibujos, se encuentra en las formas que delinean y que conforman el perfil. Ensambla el cuerno, la nariz y la boca con la cabeza, y en los cuatro casos, ésta figura adquiere un color distinto; en la primera, aparece violeta, la segunda rosa, la tercera azul oscuro y la última en azul más claro.

En cada cabeza, el cuello adquiere características particulares, las cuales dependen del tono de fondo de cada imagen y de la expresión de la textura que busca representar. Con estos cuatro dibujos queda claro que, en la medida en que se toma distancia, la figura inscrita dentro de esa especie de cabeza de bestia o máscara, empieza cada vez más a definir su forma y lógica. En éstos dibujos es posible reconocer la evolución de la cabeza de animal, como una mezcla entre un toro y una máscara, pero con características particulares, como la protuberancia de la frente, que hace alusión a un tercer cuerno frontal. Esta característica es lo que hace que en definitiva, la figura no sea ni lo uno, ni lo otro.

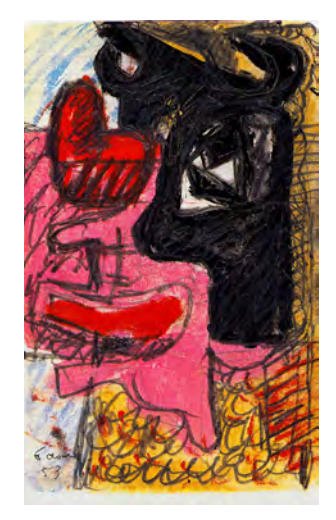
De dónde provienen las formas

En la medida en que se estudia la obra pictórica de Le Corbusier y sus procesos, es posible identificar que la composición de esta cabeza, está definida a partir de piezas sueltas provenientes de otros estudios independientes, que a primera instancia no son identificables fácilmente, en la imagen del Poema en el mural del Pabellón Suizo, ni en los dibujos de los carnets. Sin embargo, en el área de la nariz, en todos los casos resalta, la figura más sobresaliente de

279 LE CORBUSIER, « Carnet G29 Aix-Cap-Martin 1953 », en *Le Corbusier: Carnets Vol. 2 1950-1954*, 1981, op. cit., figs. 970-1007.



245.



246.



247.



248.

245. 1953, *Carnet G29 Cap-Martin* (f. 1003)

246. 1953, *Carnet G29 Cap-Martin* (f. 1004)

247. 1953, *Carnet G29 Cap-Martin* (f. 1005)

248. 1953, *Carnet G29 Cap-Martin* (f. 1006)

la cara, la cual define el perfil.

Esta figura proviene de unos estudios de formas en sus pinturas y dibujos, a los que denomina *Racine et galet* (fig. 249-251).[280] Sobre este tema realiza variaciones, en las que en algunos casos, une los objetos y en otros los presenta de forma independiente.[281] Algunos ejemplos de estos estudios los realiza en 1940. En ellos presenta primero, el guijarro y la raíz como formas independientes (fig. 249); segundo, las dos figuras como una metamorfosis (fig. 250),[282] ensambladas en una sola masa; y el tercero (fig.251), que es el más importante, presenta las figuras ensambladas bajo el nombre de *Taureau.*[283] En esta genera una versión previa a la del mural, a los dibujos del carnet y a la litografía del Poema. Por lo tanto, al contraponer esta acuarela con las otras imágenes analizadas, es posible probar que desde un principio la manipulación de la imagen ha llevado consigo, la concepción, la intención de la representación

280 Ver: MOUCHET, Eric, *"Las diecinueve ilustraciones a color de El Poema del Ángulo Recto o la quintaesencia del sincretismo de Le Corbusier",* 2006, op. cit., p. 77.

281 Algunos ejemplos de estos estudios son realizados por Le Corbusier en 1940. Ver: Ibídem.

282 Erich Mouchet utiliza estas tres imágenes como ejemplos para la argumentación de la conclusión de su artículo *"Las diecinueve ilustraciones a color de El Poema del Ángulo Recto o la quintaesencia del sincretismo de Le Corbusier"* en el que dice: "En los últimos veinticinco años han surgido numerosas interpretaciones del *Poème* que recurren a la alquimia para explica el carácter bipolar de la mayoría de sus temas así como de sus ilustraciones a color. A menudo se ha utilizado una amplia y ecléctica variedad de temas e ilustraciones para justificar una inspiración puramente esotérica de la obra. La abundancia de analogías entre los símbolos alquímicos y ciertos detalles arduamente trabajados en los colajes de Le Corbusier es tan grande y los acercamientos efectuados tan manifiestamente probatorios, que parecen dar fe del hecho de que Le Corbusier introdujo deliberadamente una dimensión mística en su libro. Sin embargo, esta tentación esotérica no puede ser considerada la motivación principal de la creación del libro sino más bien con pertinencia, un acercamiento positivista a la obra de Le Corbusier en general y a *Le Poème de l'Angle Droit* en particular, confirma igualmente que otros parámetros –entre los que se encuentran el hecho de que el autor haya elegido realizarlos a partir de colajes- han concurrido en la realización de estas litografías. Su creación y su introducción en la obra son el resultado de una recopilación de imágenes que Le Corbusier ha elaborado a lo largo de los años y que es el fruto inconsciente de muy numerosas necesidades visuales y de su vida familiar. Esta última debe verosímilmente más a la tradición calvinista local que a una cultura mística real que sólo explicarían sus lecturas de juventud y una corriente de pensamiento poderosa en 1900 pero poco importante cincuenta años más tarde. Una parte importante de esta creación se debe pues, si no al azar, si cierto oportunismo gráfico y a la infinita curiosidad de Le Corbusier que le permiten enriquecer su bestiario de forma fortuita, como él mismo nos explica en la página 76 de *Poème*, cuando describe la génesis del *Toro*: 'A fuerza de ser dibujado y redibujado / el buey – de guijarro y de raíz / se hizo toro'. Esta descripción atestigua que si el tema final pertenece a un sincretismo típicamente corbusierano, su concepción pictórica es el fruto de una elaboración mental que tiene una fuerte dimensión aleatoria que casi la emparenta con el modo de realización de cadáveres exquisitos." Ver: Ibid., pp. 74-78.

283 Realizado en Ozon en 1940, titulado *Taureau*.

de la fuerza y el sentido animal en la figura universal del *toro*.[284]

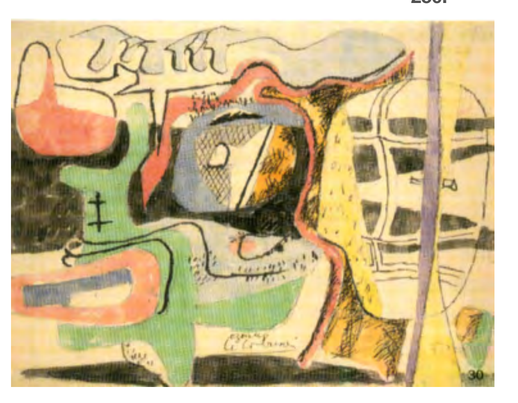


249.





250.



251.

249. 1940, *Racine et galet*.
250. 1940, *Métamorphose de Racine et galet*.
251. 1940, *Taureau*

284 Juan Calatrava, en su artículo titulado *"Le Corbusier y Le Poème de l'Angle Droit: Un poema habitable, una casa poética",* dice: "La sección C, *chair, la carne*, vuelve a llenar las cinco casillas posibles. Su eje temático, en consonancia con el descenso que se produce del espíritu a la carne, es la debilidad e imperfección del hombre, lo efímero del triunfo del espíritu, que debe ser continuamente renovado al precio de grandes esfuerzos que implican, en el punto extremo, *sacrificio*. Pero estas carencias son también parte de la grandeza de la creación humana y terminan finalmente por confirmar el triunfo de la creatividad, una victoria ahora reforzada porque implica a la parte emocional de la misma."

"Todo alude, en esta parte del *Poème*, a la batalla que el hombre libra consigo mismo por su propia naturaleza *demediada* e incompleta. C.1 nos recuerda, bajo la metáfora de la caza, la omnipresencia de un Mal siempre acechante cuya naturaleza es difícil definir ('¿Quién es, en definitiva, Belsebu?'), pero también incluye un nuevo canto al poder de la visión creadora del artista, capaz de producir la metamorfosis que lleva desde los objetos muertos dibujados en la p.76 (un trozo de madera muerta y un guijarro recogidos en un camino de los Pirineos: verdaderos *objets à réaction poétique)* a la imagen llena de fuerza de lo que primero es un pacífico buey y sólo después a un toro. Y es esa imagen de fuerza lo que despierta, 'después de ocho años', un recuerdo que es a un tiempo personal y universal: la mezcla del amor y la muerte en el sacrificio obligado de *Pinceau*, el fiel perro *schnauser* que Le Corbusier se vio obligado a sacrificar y cuyo recuerdo plasmó no sólo en esta cita del *Poème* sino en una relación mucho más íntima y material con un libro, encuadernado con su pies un espléndido ejemplar decimónico del *Quijote*, uno de sus libros-guía." Ver: CALATRAVA, Juan, *"Le Corbusier y Le Poème de l'Angle Droit: Un poema habitable, una casa poética",* 2006, op. cit., pp. 35-36.

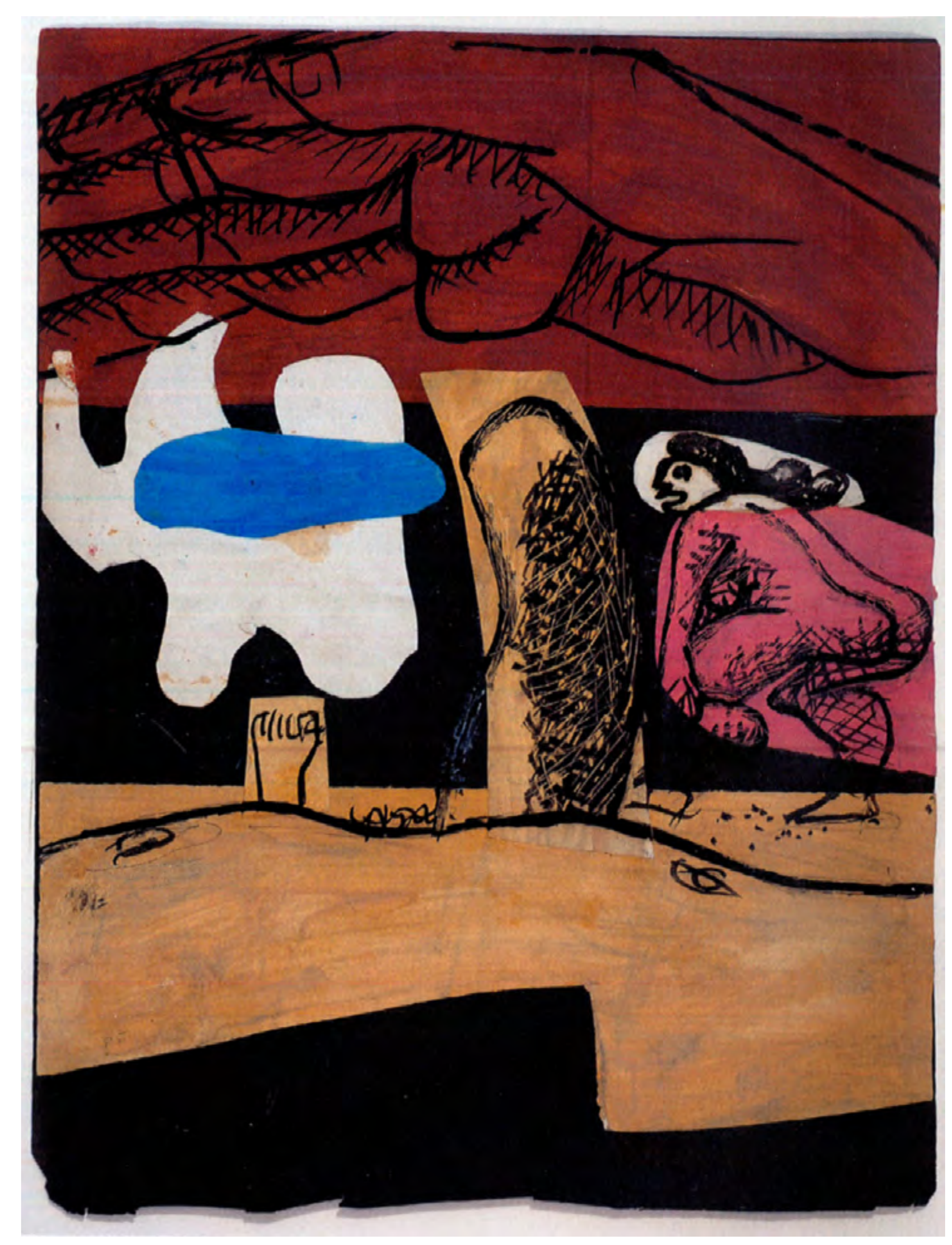




252.



253.



254.

252. Segunda imagen - tercera fila, Carnet *Nivola I*, p. 184, 1948 (FLC W1-8 184).

253. Segunda imagen - tercera fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)

254. Maqueta definitiva para la litografía C2- Chair de *Le Poème de l'angle droit,* p. 85

5.3.2 C2-Segunda imagen: Manifestación de lo sexual

5.3.2.1 Maqueta para la litografía definitiva[285] 1953

Un hombre recostado boca arriba, en posición horizontal, dibuja su propio cuerpo desnudo desde su ángulo de visión (fig. 254). El primer plano lo define la línea curvada de su pecho. En segundo plano, su miembro erecto introduce una connotación sexual. Y, el tercer plano, sobre el área derecha, la figura de una robusta y voluptuosa mujer desnuda, vista de escorzo en un ángulo aproximado de 45º, inclina su cuerpo hacia delante, direccionado hacia el centro de la escena. La mujer, por su escala con relación al miembro masculino, se encuentra en el trasfondo de la escena, cercana a la línea final de horizonte. Sobre el costado opuesto a la mujer, es decir el izquierdo, sobresale una mancha blanca suspendida, con un punto ovalado superpuesto en color azul. Bajo la mancha y a lo lejos, es posible reconocer el pie izquierdo del hombre. Para terminar, una mano derecha suspendida y vista de perfil, con su palma hacia abajo, está ubicada sobre el área superior de la imagen, en primer plano, abarcando en términos de escala, la totalidad de la escena inferior.

La litografía está compuesta por tres franjas en sentido horizontal, en las que cada una de ellas, resalta el área de cada elemento. La primera franja inferior, demarca el primer plano de la imagen y está delimitada por la línea de horizonte, que corresponde al área del cuerpo del hombre acostado. El área está definida a partir del color de su piel. La segunda franja, determina el centro, en un tono negro, como si se tratase del vacío o de un plano posterior. Esta zona corresponde a los elementos representativos de la verticalidad, en contraposición a la horizontalidad de la franja inferior. En esta segunda franja se encuentran la figura de la mujer apoyada sobre sus dos piernas, el miembro erecto de hombre recostado y sobre el área izquierda, una mancha blanca con un punto azul sobre el fondo negro. La tercera franja, la de la parte superior, está definida en un tono marrón. Esta corresponde a una mano, vista de perfil en primer plano, la cual cubre o protege la escena inferior.

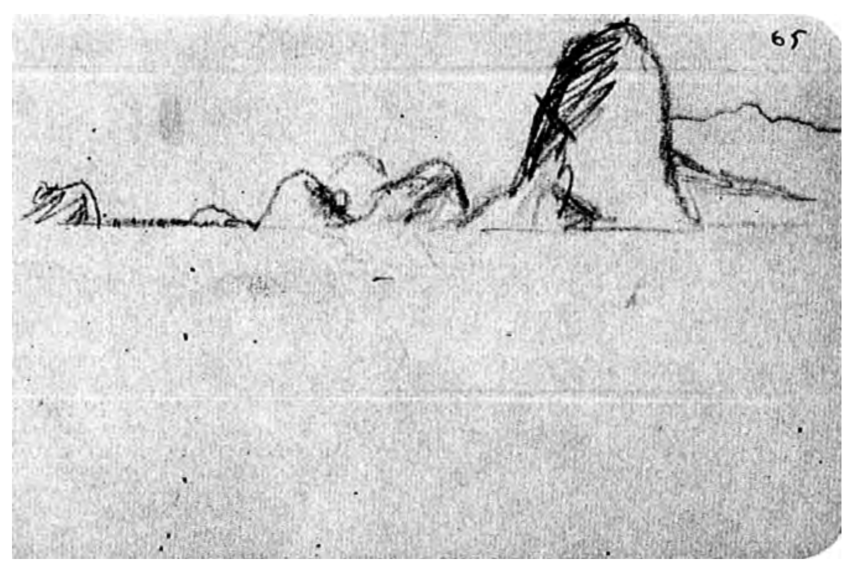
285 Maqueta definitiva para la litografía C2-Chair del *Le Poème de l'angle droit,* p. 85. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de *"Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto"* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.

La connotación vertical de esta imagen, se hace evidente y se impone, en la medida que el elemento central, es decir el miembro erecto, representa el sentido de la acción. Esta verticalidad se equilibra con dos elementos horizontales que enmarcan la fuerza de la acción: uno, es la línea del pecho del hombre recostado y el segundo, la mano en primer plano ubicada en la parte superior de la imagen.

Cuatro elementos consolidan esta litografía final, los cuales, a la hora de reconstruir la genealogía de esta imagen, es posible reconocerlos en su obra pictórica, en varios dibujos de sus *carnets* de viaje y en fotografías publicadas en algunos de sus libros. Sin embargo, la totalidad de la composición de la imagen definitiva para el Poema o de los dos primeros dibujos preparatorios, no es posible encontrarla como una composición total. Cada uno de los elementos, han sido trabajados y estudiados repetidamente en contextos variados, hasta llegar a desarrollar una serie de dibujos, que se encuentran en su *Carnet G29 Cap-Martin 1953,* [286] los cuales son los que le dan sentido a la imagen iconográfica del Poema.

La femme toujours quelque part
aux carrefours nos vaut
que l'amour est jeu du destin
des nombres et du hasard
à la croisée aussi accidentelle
qu'inexorable de deux chemins
particuliers subitement marquée
d'une étonnante félicité.
On peut être deux et à deux
et ne pas conjuguer les choses
qu'il serait fondamental de
mettre en présence chacun
hélas bien aveugle ne voyant
pas ce qu'il tient d'ineffable
a bout de bras. Inerte !
Il sont là innombrables qui
dorment mais d'autres savent
ouvrir l'œil.
Car le gîte profond est
dans la grande caverne du
sommeil cet autre côté de
la vie dans la nuit.

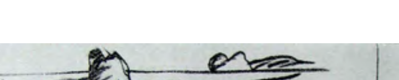
286 LE CORBUSIER, « Carnet G29 Aix-Cap-Martin 1953 », en *Le Corbusier: Carnets Vol. 2 1950-1954*, 1981, op. cit., figs. 982, 984-988, 991, 993, 994, 997, 999, 1007.



255.



256.





257.



258.

255. 1928, *Carnet C11 Monte Carlo – Madrid* (f. 711)

256. 1935, Fotografía publicada en *La Ville Radieuse*, p. 155

257. 1929, *Carnet B4 Sur América* (f. 279)

258. 1930, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme,* p. 77

Comme la nuit est vivante riche dans les entrepôts les collections la bibliothèque les musées du sommeil ! ∞ Passe la femme.

Oh je dormais excusez-moi !
Avec l'espoir de saisir
la chance j'ai tendu la main …
∞ L'amour est un mot sans
frontière. C'est aussi c'est encore
une création humaine un essai
une entreprise.[287]

5.3.2.2 Genealogía de la imagen y construcción del concepto

1. Primera aproximación al elemento vertical

En un dibujo realizado durante una caminata sobre una playa en Bretaña, el cual publica en su libro *Précisions* (1930) (fig. 258),[288] dibuja una roca gigante en posición vertical, la cual sobresale en primer plano, en contraposición a la horizontalidad del mar en el plano posterior. Le Corbusier relaciona la roca con la forma de un menhir y enfatiza su condición de verticalidad, al contraponerla a la línea del horizonte del mar.

Al lado de la imagen escribe:

Je voudrais vous conduire à ressentir une chose sublime, par laquelle l'homme, aux tours des apogées, a manifesté sa maîtrise; je l'appelle « le lieu de toutes les mesures ». Voici :

Je suis en Bretagne ; cette ligne pure est la limite de l'océan sur le ciel ; un vaste plan horizontal s'étend vers moi (59). J'apprécie comme une volupté ce magistral repos. Voici quelques rochers à droite. La sinuosité des plages de sable me ravit comme une très douce modulation sur le plan horizontal. Je marchais. Subitement je me suis arrêté. Entre l'horizon et mes yeux, un événement sensationnel s'est produit : une roche verticale, une pierre de granit est là debout, comme un menhir ; sa verticale fait avec l'horizon de la mer un angle droit. Cristallisation, fixation du site. Ici est un lieu où l'homme s'arrête, parce qu'il y a symphonie totale, magnificence de rapports, noblesse. Le vertical fixe le sens de l'horizontal. L'un vit à cause de l'autre. Voilà des puissances de synthèse.[289]

En la página 155 de la *Ville Radieuse* (1935), en el capítulo titulado *« Décisions »*, publica una fotografía de un paisaje (fig. 256), con fecha de Noviembre de 1931,[290] en el que sobre un terreno de hierba horizontal, resalta una serie de elementos verticales, a modo de menhires o ruinas; algunos son de poca altura y dos con una altura mayor, ubicados en el centro de la imagen. Estos elementos, con su posición vertical, equilibran la horizontalidad del paisaje y consolidan un diálogo.[291] La fotografía alude a la misma idea del dibujo de *Précisions* (1930), sin embargo las ideas del texto que la acompañan varían.

La leçon de l'histoire, c'est un ordre de marche.
Architecture et Urbanisme !
Equiper l'époque machiniste !
Libérer les hommes par l'effet des conquêtes des techniques modernes.

Un tel sujet n'est plus strictement professionnel ; il envahit le terrain sociologique. Ma particularité dans cette affaire, sera de n'avoir jamais voulu quitter le

---

287 LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 79-84

288 LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930, op. cit., pp. 76-77.

289 Ibid., pp. 62-63.

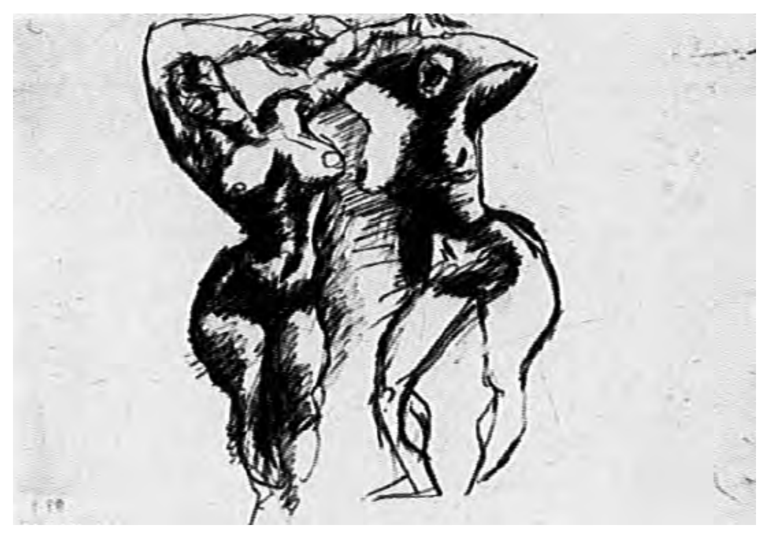
290 LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, op. cit., p. 155.

291 Esta es una fotografía del cementerio de Stara Zagora, tomada por Le Corbusier durante su *Viaje de Oriente* en 1911. Ricardo Daza, en su tesis doctoral sobre el Viaje de Oriente de Le Corbusier, en el capítulo "De Turnovo a Stara Zagora", cita algunas palabras de Le Corbusier sobre esta imagen, en las que dice: "Así el cementerio une la ciudad con la llanura y le da una puerta de ensueño. Las piedras de izan como una maleza de cardos; pero hay muchos que son minúsculos. Es incoherente, sin orden, sin medida, sin designación, sin sentencia sin símbolo: un pedazo de roca alargado hincado en la tierra. Grandes plantas como muñecos contribuyen, sobre esta vasta meseta, a dar la impresión de un crecimiento vertical; sus flores son amarillo-limón, color único sobre el gris rico de las piedras toscas y los azules desecados de los cardos. Rebaños de corderos y bueyes solitarios pastan en la invasión de hierbas, en esta serena ciudad de los muertos." (LC, 1911)

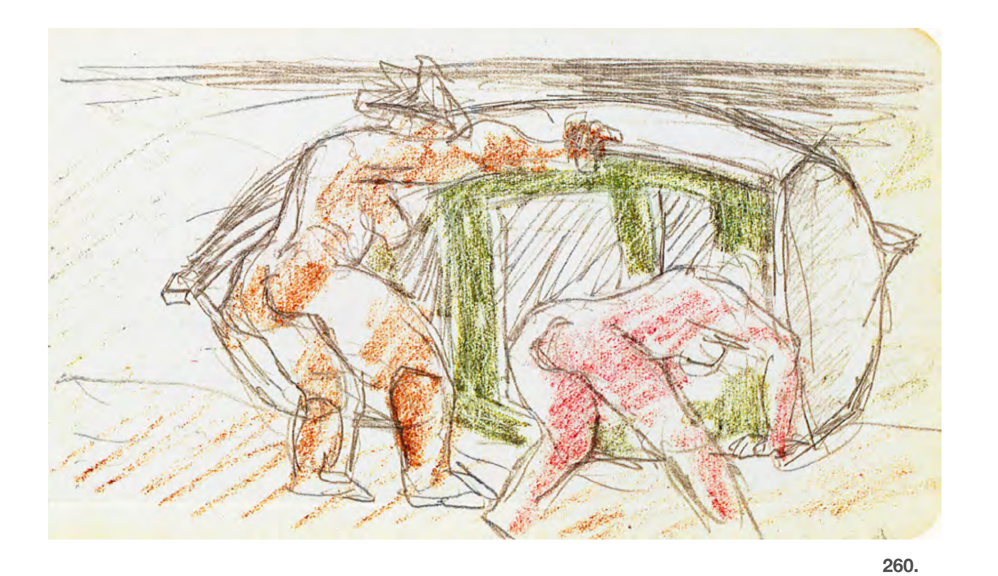
Sobre estas palabras R. Daza comenta: "Estas frases recopilan en pocas palabras muchos de los intereses que se han ido revelando a lo largo de la aventura y que ahora parecen hilarse gracias al cementerio. Las tumbas nos son sino otra manifestación de la vertical, como los árboles, el mástil del alfarero o el minarete.

La llanura es el origen físico de la horizontal, bien sea la del Valle de las Rosas, la de la Valaquia, la de la Putszta, o incluso la del mismo caudal del Danubio. Y su encuentro crea ciudades, para los vivos, como lo fuera alguna vez la fortaleza de Smeredevo, o para los muertos, como este cementerio.

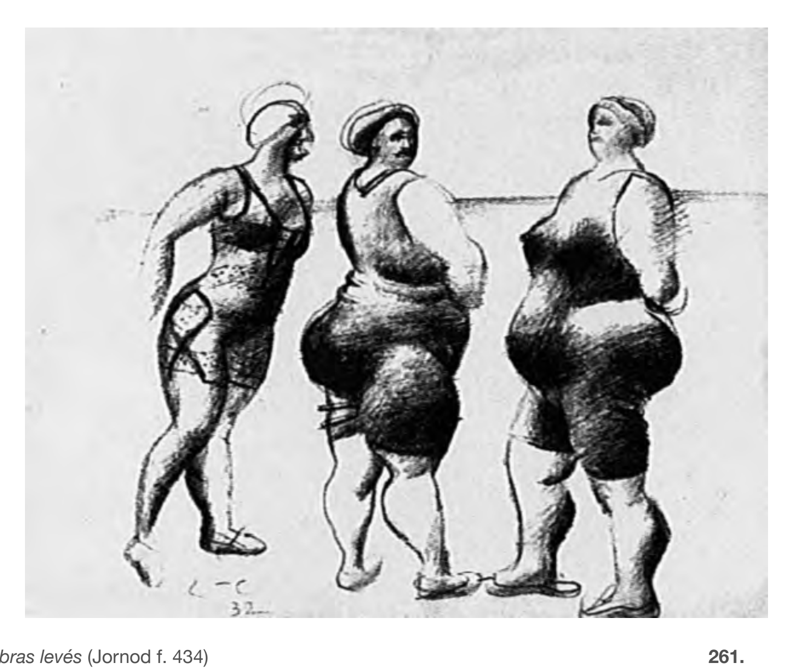
Ambos ejemplos se sitúan en torno a la imagen de la planicie poblada de elementos verticales, que a su vez se corresponderá con algunas de las propuestas urbanas de Le Corbusier, como por ejemplo, el Plan Voisin o la Ville Contemporaine. No en vano el propio maestro será quien publique la fotografía del cementerio de Stara Zagora en *La Ville Radieuse*." Ver: DAZA, Ricardo, *El viaje de Oriente: Charles-Édouar Jeanneret y Auguste Klipstein 23 de mayo – 1 de noviembre 1911*, 2008, op. cit., p. 121.



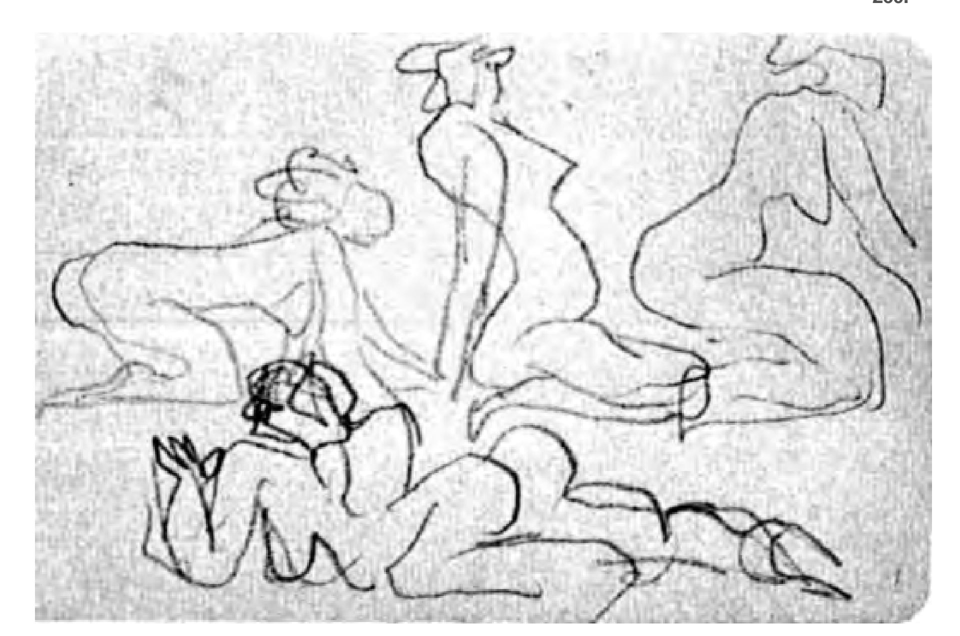
259.



260.



261.



262.

259. *Deux femmes nues bras levés* (Jornod f. 434)

260. 1931, *Carnet B6* (f. 362)

261. 1932, *Opulence* (Jornod f. 550)

262. 1936-1948, *Carnet C12 Río* (f. 770)

terrain biologique et psychologique : un homme devant moi.[292]

Son varios los dibujos que realiza sobre este tema, durante sus viajes. Identifica la relación de elementos verticales propios del paisaje, en contraposición o en equilibrio con la horizontalidad de la tierra o el agua. En el *Carnet B4 1929 Sur América* (fig. 257), [293] se encuentra un dibujo de un paisaje con una gran roca que contrasta, con la horizontalidad de una superficie de agua. La roca, dibujada en primer plano, repite una vez más las formas verticales propias de la naturaleza, que encuentra en las imágenes descritas anteriormente, en otros paisajes. Pareciera que busca la repetición de esta constante en los diferentes paisajes que visita, ya que en otro carnet, titulado *C11 Monte Carlo, Madrid 1928-1936* (fig. 255), [294] encuentra la misma constante; sin embargo, en este dibujo, la superficie horizontal es presentada en primer plano, como una gran superficie de agua y en segundo plano, dibuja las montañas o rocas que se ven a lo lejos. Dentro de este grupo dibuja vez más, una roca en forma de menhir. Con esto demuestra, la búsqueda de las constantes en esta relación de formas, al igual que el equilibro de direcciones opuestas, en las que como dice en su texto de *Précisions* (1930), la una evidencia la otra, o la una es la razón de ser de la otra, encontrando en esta relación, uno de los significados del ángulo recto.

2. Lo Femenino

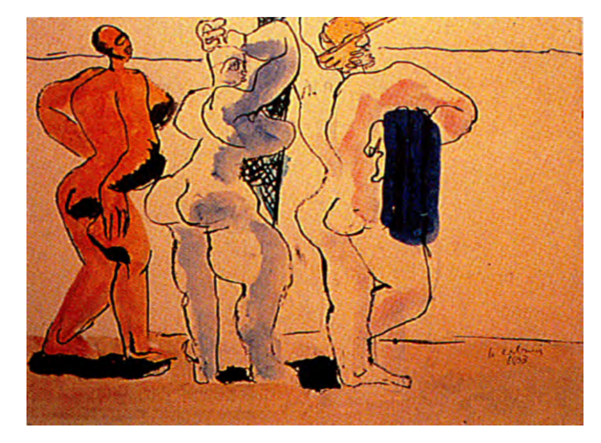
Después de analizar la primera aproximación al objeto vertical, aparece el segundo elemento: la mujer. El estudio de la figura femenina se encuentra recurridamente tanto en sus dibujos como pinturas de los años treinta y principios de los cuarenta. Sin embargo, las características físicas que Le Corbusier representa en la mujer que hace parte de esta imagen del Poema, son motivo de estudios realizados en series específicas.

Las características voluptuosas del cuerpo de la mujer, su postura y el ángulo de visión, son reconocibles en algunas imágenes de su obra pictórica, las cuales es posible catalogar en dos grupos, a partir de dos pinturas. El primer grupo corresponde a tres imágenes: la primera, es una pintura titulada *Deux*

292 LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, op. cit., p. 155

293 LE CORBUSIER, « Carnet B4 Amèrique-Sud 1929 », en *Le Corbusier: Carnets Volumen 1 1914-1945*, 1981, op. cit., figs. 227-290.

294 LE CORBUSIER, « Carnet C11 Monte Carlo - Madrid 1928-1936 », en Ibid, figs. 675-715.





263.



264.

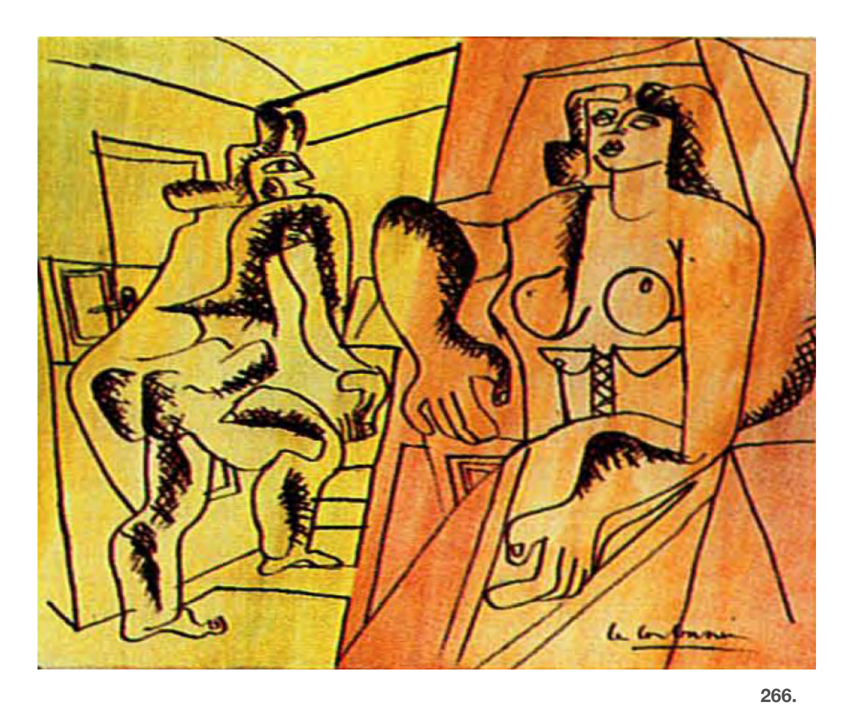


265.

263. 1933, Trois femmes debout de dos (FLC 1193)

264. 1933, Trois femmes nues (Ver: Jornod fig. 597)

265. 1944, Trois femmes nues (FLC 207)



266.



267.



268.

266. *Deux femmes* (Ver: Jornod, fig. 550)

267. 1933, La Visiteuse (Ver: Jornod fig. 435)

268. 1932, *Carnet B8 Le Piqué* (fig. 483)

femmes de 1940 (fig. 270)[295] y dos dibujos a color, sobre el mismo tema. Uno es realizado en tinta china y aguadas y titulado *Nue féminin passant la porte – Tem pyrénéenne*de 1940 (fig. 269)[296] y el otro, realizado en acuarela y tinta china, sin fechar, titulado *Deux femmes* (fig. 266),[297] al igual que la pintura.

En estas tres obras repite la misma composición: sobre el área izquierda de las imágenes, una protuberante mujer desnuda, vista en escorzo desde un ángulo lateral a 45º, avanza hacia el fondo para cruzar por el marco de una puerta abierta e iniciar su asenso por una escalera, ubicada al otro lado de la habitación. Sobre el área derecha, otra mujer con un amplio faldón y un corsé bajo sus senos desnudos, mira hacia delante en sentido contrario a la anterior. Dos posiciones opuestas presenta entre los elementos: frente y escorzo, recta y curva. En una de las figuras, enfatiza los senos, como el atributo frontal femenino, y en otra el voluptuoso cuerpo desnudo, que se inclina hacia delante, enfatizando la carnosidad de sus piernas y su trasero. Una avanza y representa el movimiento; la otra, permanece en reposo y representa la quietud, ya que pareciera estar sentada en un sillón.[298]

Aunque en los dibujos, las figuras son más claras que en la pintura, los elementos compositivos son los mismos. Tanto en la pintura como en las aguadas, enfatiza la contraposición de opuestos tanto en la parte corpórea y representativa de los objetos, así como en la utilización del color. En la pintura (fig. 269) contrapone un color frío (el azul), contra el cálido (rojo). En la aguada de 1940 (fig. 270) contrapone colores complementarios y en la acuarela (fig. 266), el claro y el oscuro, a partir de la división del cuadro en un área de un tono amarillo intenso y la otra, naranja.

El segundo grupo de imágenes dentro de la catalogación, están relacionadas con una pintura titulada *Trois femmes nues* de 1944 (fig. 265).[299] Esta pintura proviene de una acuarela titulada con el mismo nombre, *Trois femmes nues* realizada en 1933 (fig. 264).[300] Las dos imágenes repiten la misma composición.

---

295 FLC 182

296 FLC 3313

297 Ver : JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme II, 2005, op. cit., p. 708, fig. 550.

298 En 1933 en un dibujo titulado Las Visiteuse, trabaja también este tema de la puerta y las dos posiciones opuestas en el cuerpo desnudo de la mujer; es decir, una de frente ubicada de un lado de la puerta, y la otra de espaldas, sobre el lado opuesto del marco de la puerta, en este caso del lado del espectador. Ver: JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme I, 2005, op. cit., p.605, fig. 435..

299 FLC 207

300 Ver : JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre

Tres mujeres desnudas en posición vertical, dan la espalada al espectador. Las tres constituyen la exploración del cuerpo femenino visto de espaldas y analizado desde distintos ángulos. Las dos mujeres ubicadas sobre el lado izquierdo de la imagen, discuten entre ellas y la tercera, sobre el lado derecho, les dirige su cuerpo en dirección opuesta. La carnosidad y opulencia de los tres cuerpos es expresada principalmente, en las piernas, nalgas y el ancho de su espalda.

La primera mujer del lado izquierdo, es vista de escorzo desde un ángulo de 45º. Su cuerpo es resaltado en la pintura, en un tono rojo intenso, el cual se contrapone contraponiéndose al azul y al blanco de la otra mujer con la que discute. El cuerpo de esta segunda mujer, está ubicado igualmente de espaldas, con un giro de 45º, pero en este caso, en sentido contrario. El área de discusión que conforman los dos cuerpos crea un ángulo aproximadamente de 90º. Las dos mujeres llevan sus manos a la espalda, entrecruzadas sobre su trasero, con lo cual enfatizan la carnosidad de sus atributos físicos. La mujer de rojo apoya su pierna izquierda sobre un escalón u objeto, conformando un ángulo de 90º con la posición de su pierna.[301] La tercera mujer, ubicada de perfil al espectador, presenta la sinuosidad de sus atributos físicos, no sólo desde el ángulo de espaldas; por su ubicación, también deja entrever sus atributos femeninos de su parte frontal, exponiéndolos sensualmente. En este caso, la mujer levanta sus brazos sobre su cabeza, como si posara para alguien que se encuentra frente a ella.

El estudio de la sinuosidad de las curvas femeninas vistas de escorzo en esta variedad de posiciones, es posible encontrarlo como complemento a estas dos imágenes: un dibujo de unas bañistas con traje de baño titulado *Deux femmes nues bras levés* (fig. 259),[302] otro titulado *Opulence* (fig. 261),[303] realizado en 1932 y una aguada de 1933, titulada *Trois femmes debout de dos* (fig. 263). [304] Este último presenta también, unas bañistas, pero en este caso desnudas, lo que indica un punto intermedio entre el dibujo de las bañistas de 1932, la aguada del 1933 y la pintura de 1944.



269.



270.

269. 1940, *Nue feminin passant la porte - Thème pyrénéenne* (FLC 3313)

270. 1940, *Deux femmes* (FLC 182)

---

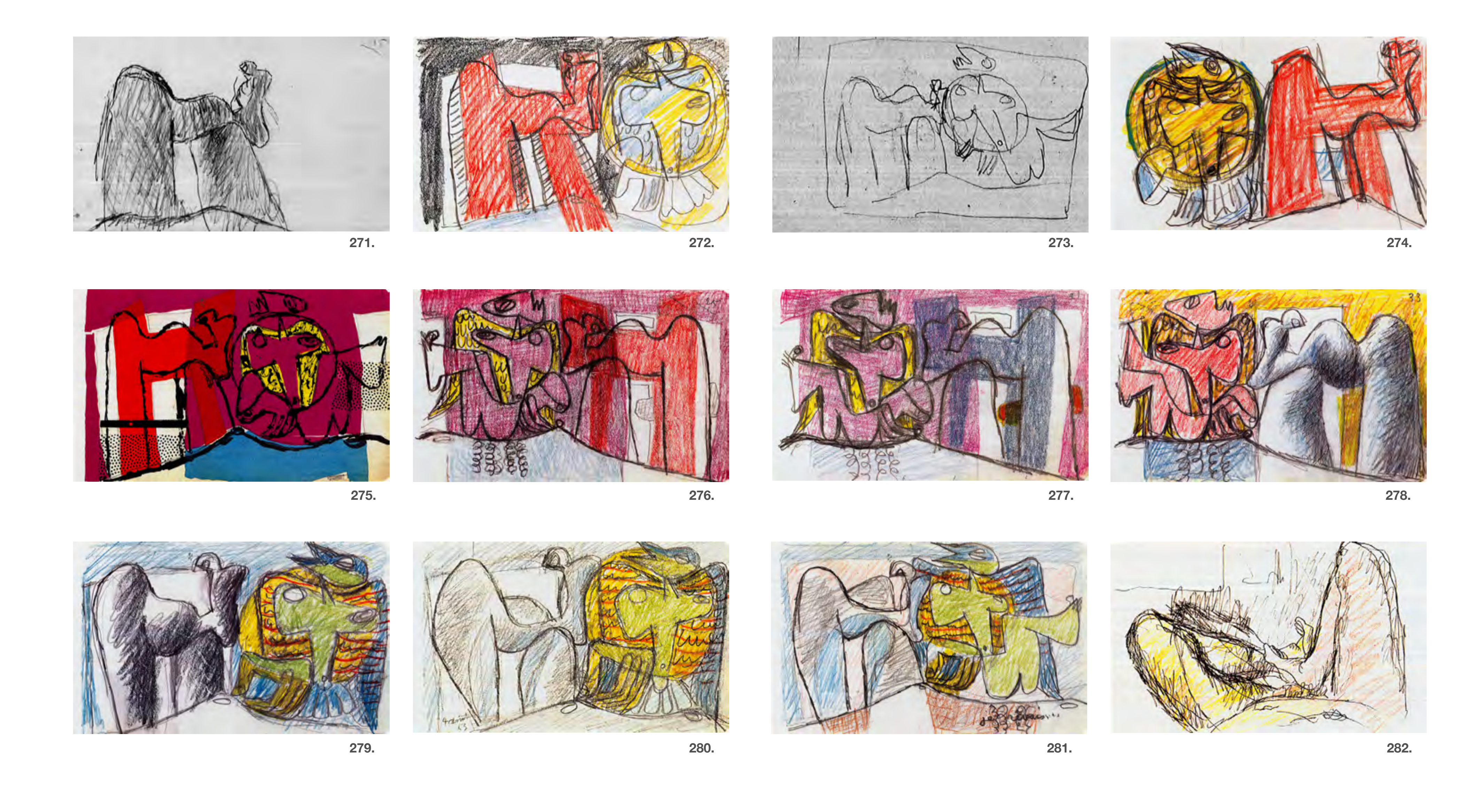
peint, Tomme II, 2005, op. cit., p.772, fig. 597..

301 Esta puede ser la imagen previa a la serie de dibujos presentados anteriormente, en los que aparece la mujer subiendo la escalera.

302 JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint, Tomme I*, 2005, op. cit., p.605, fig. 434.

303 Ibid., p.584, fig. 398. Collection particulière.

304 FLC 1193



271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282.

271. 1953, *Carnet G29 cap-Martin* (fig. 982)
272. 1953, *Carnet G29 cap-Martin* (fig. 984)
273. 1953, *Carnet G29 cap-Martin* (fig. 985)
274. 1953, *Carnet G29 cap-Martin* (fig. 986)
275. 1953, *Carnet G29 cap-Martin* (fig. 987)
276. 1953, *Carnet G29 cap-Martin* (fig. 988)
277. 1953, *Carnet G29 cap-Martin* (fig. 991)
278. 1953, *Carnet G29 cap-Martin* (fig. 993)
279. 1953, *Carnet G29 Cap-Martin* (fig. 994)
280. 1953, Carnet *G29 Cap-Martin* (fig. 997)
281. 1953, *Carnet G29 Cap-Martin* (fig. 999)
282. 1953, *Carnet G29 Cap-Martin* (fig. 1007)

3. Lo Masculino

En su *carnet G29 de Cap Martín 1953,*[305] realiza una serie de 12 dibujos en los que estudia el tema de un hombre recostado, el cual se dibuja a sí mismo desde su ángulo de visión (fig. 271-282). A diferencia de la imagen definitiva para el Poema, en los dibujos del *carnet G29* inicia la serie con un dibujo en posición pasiva, que muestra en primer plano, la silueta de su pecho y en segundo plano, sus piernas dobladas con la derecha apoyada sobre la rodilla izquierda (fig. 271).[306] Los diez siguientes dibujos a color (excepto uno a lápiz), presentados en el orden de aparición del carnet,[307] muestran el estudio de la misma figura del cuerpo del hombre, en la misma posición, aunque en algunos casos, reversa la pierna derecha y la apoya sobre la rodilla izquierda. En estas diez imágenes, el cuerpo del hombre es acompañado de una figura que alude a un pájaro visto frontalmente e inscrito en un círculo. Este siempre está ubicado sobre el área opuesta a las piernas del hombre, variando de posición, en cada uno de los dibujos. En algunos, las piernas aparecen sobre el área izquierda de la imagen y el pájaro sobre la derecha, o viceversa. A medida que la serie avanza, el círculo que delimita el pájaro desaparece y comienza a fundirse con el cuerpo del animal, hasta llegar al punto de desaparecer completamente.

Le Corbusier no realiza ninguna anotación sobre estos dibujos, ni escribe ningún texto acompañante; solo algunas referencias de color en una de las páginas contiguas; sin embargo, en el penúltimo dibujo de la serie (fig. 281), escribe sobre el pecho del hombre: *« je rêvais »*,[308] lo que confirma el indicio que es él, quien se dibuja a sí mismo tendido.

El principal enlace de estos dibujos con la litografía del Poema se evidencia en el último dibujo de la serie, en el cual desaparece el pájaro y permanece el cuerpo del hombre independiente (fig. 282). En este presenta un cuerpo, que a diferencia de los anteriores, muestra por completo su desnudez, en una posición de relajación; en este caso, las piernas también se encuentran dobladas, pero entreabiertas. Mantiene la rodilla derecha doblada y la pierna izquierda, cae ligeramente hacia fuera y la apoya sobre la misma superficie en la que descansa su cuerpo.

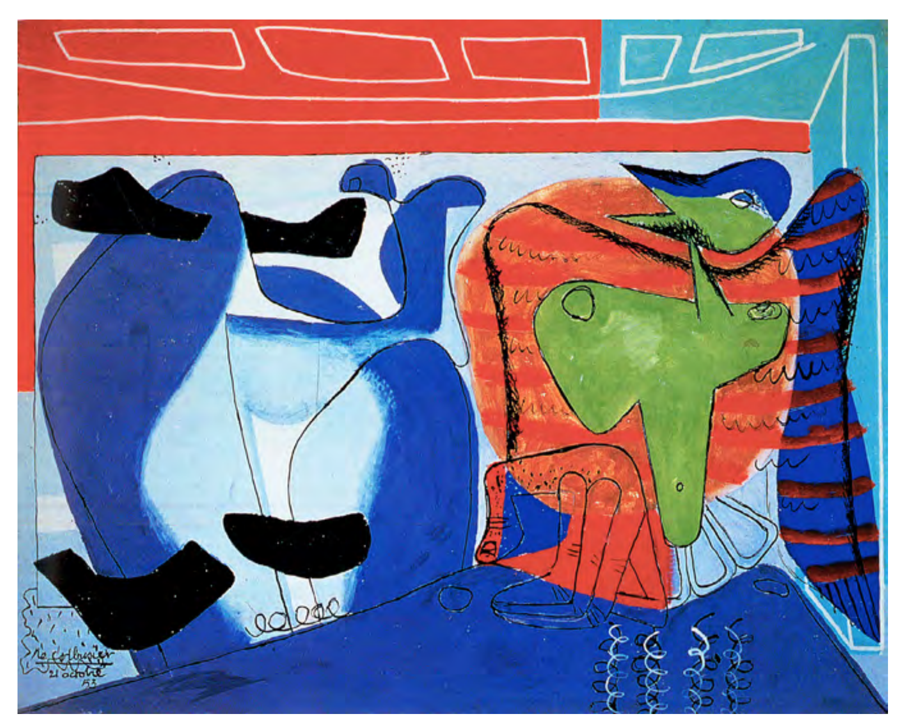
A partir de esta anotación, produce dos pinturas en las que plasma el

305 LE CORBUSIER, « Carnet G29 Aix-Cap-Martin 1953 », en *Le Corbusier: Carnets Vol. 2 1950-1954*, 1981, op. cit., figs. 982, 984-988, 991, 993, 994, 997, 999, 1007. «L'Esprit Nouveau»

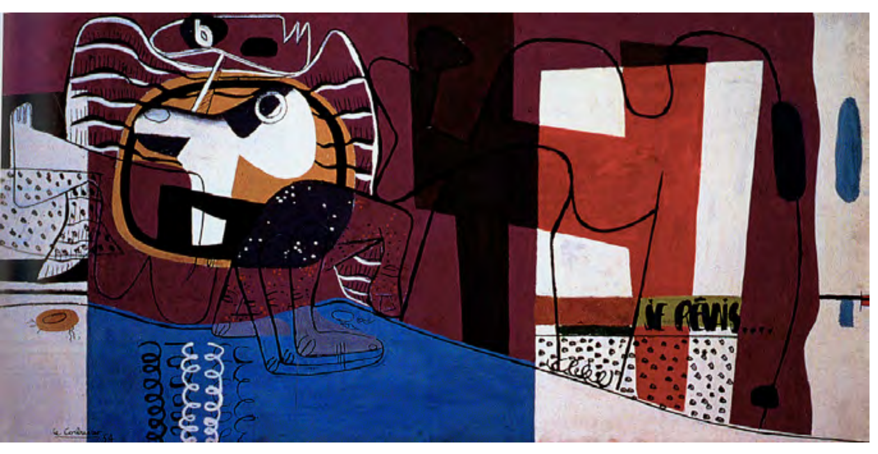
306 Ibid., fig. 982.

307 Ibid., figs. 984-988, 991, 993, 994, 997, 999, 1007.

308 Ver: Ibid., fig. 999.



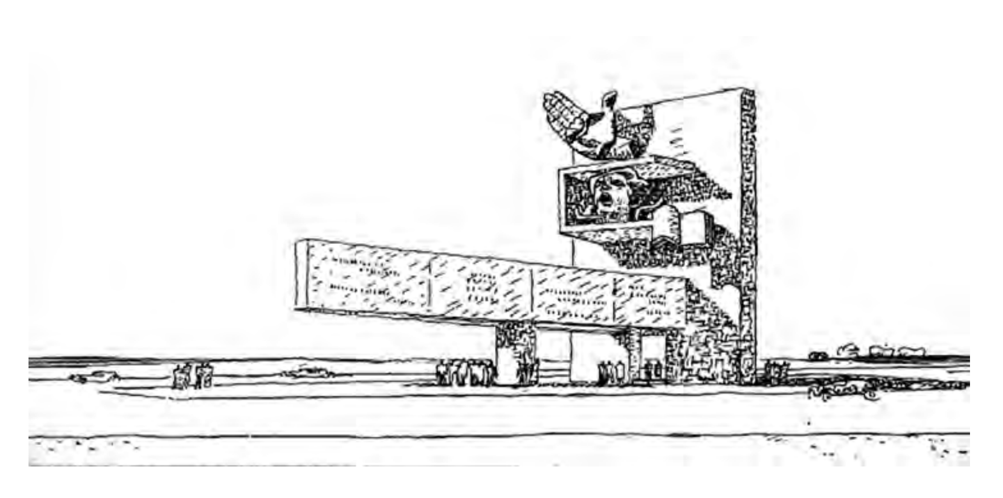
283.



284.

283. 1953, Je rêvais (1re version) (FLC 160)

284. 1954, Je rêvais (2e version) (FLC 229)



Monumento de *Vaillant-Couturier* (1937-1938)

mismo tema y las titula con esta misma frase: *Je rêvais (1re version)* de 1953 (fig. 263)[309] y *Je rêvais (2e version)* de 1954 (fig. 264).[310]

4. La Mano

Dentro de los elementos que conforman la imagen, la mano es el más complejo de precisar en cuanto a su razón de ser en esta imagen. El estudio de las manos, acompaña gran parte de su vida desde sus pinturas de finales de los años veinte, cuando empieza a introducir la figura humana alrededor de 1927-28 e inicia el cambio en el trabajo con los *objetos tipo* de sus pinturas puristas y pasa a trabajar con lo que denomina *objetos a reacción poética.* La mano aparece en dibujos, litografías, fotografías intencionadas, en monumentos como el de *Vaillant-Couturier* (1937-38),[311] o el de la *Mano Abierta* de Chandigarh en la India,[312] de la cual se hablará más adelante.

Sin embargo cada una de esas manos nombradas contiene connotaciones distintas, por lo cual no es posible definir dentro de imágenes precisas, el reconocimiento sobre la que elige para esta litografía del Poema. La reflexión en torno a esta imagen se centra más en el valor sobre el constante interés de Le Corbusier por el significado de la mano y la incesante recurrencia a este elemento como representación de distintos significados y acciones, a lo largo de su obra. Lo que sí es claro es que en esta imagen la mano tienen su palma hacia abajo, como si cobijase la acción; no es una mano abierta para recibir.

¿Cuál es la intención al combinar estos elementos en la construcción de esta imagen? La imagen establece una connotación puramente sexual en torno a las emociones físicas, en la que resalta la masculinidad, al igual que en la imagen de la casilla anterior *Chair-C1,* pero que en este caso, una masculinidad que se ve afectada por la presencia de la figura femenina. Por esta razón, si se acude al primer texto referente para esta casilla en la tabla de texto de 1948, realizada en el *carnet Nivola I* (FLC W1-8 185), parte de estas ideas se inician en su desarrollo con un sentido claro, que tal vez en el primer dibujo preparatorio no lo define del todo, pero que en la litografía final adquiere todo el sentido.

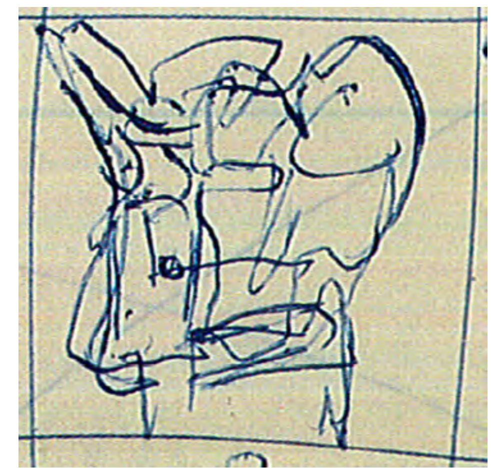
---

309 FLC 160.

310 FLC 229

311 Diseño del monumento a la memoria de Vaillant-Couturier es realizado entre 1937 y 1938. Ver: LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1938-1946*, 1947, op. cit., pp. 10-11.

312 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-1952*,1953, op. cit., pp. 158-161.



285.




286.



287.

285. Tercera imagen - tercera fila, Carnet *Nivola I*, p. 184, 1948 (FLC W1-8 184).

286. Tercera imagen - tercera fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)

287. Maqueta definitiva para la litografía C3- Chair de *Le Poème de l'angle droit,* p. 93

5.3.3 C3-Tercera imagen: Manifestación de las formas de la razón como abstracción de las formas de la naturaleza

5.3.3.1 Maqueta de la litografía definitiva, 1953[313]

Tres elementos conforman la imagen definitiva de esta casilla del Poema (fig. 287). Bajo una línea de horizonte, una voluptuosa mujer desnuda en primer plano, con sus brazos levantados y entrecruzados bajo su nuca, apoya su cabeza plácidamente en ellos. Sobre el fondo de su costado derecho, su cuerpo se reclina sobre un objeto rocoso, conformado por un insinuado juego de concavidades que se fusionan análogamente, con la voluptuosidad de las curvas del cuerpo de la mujer.

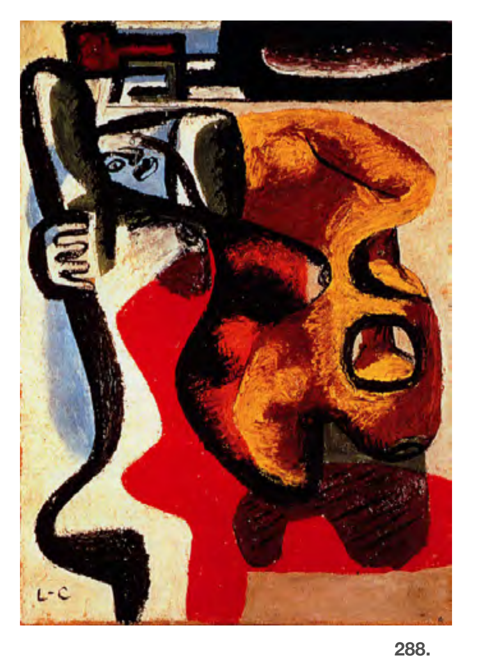
Sobre el área superior de la línea de horizonte, localizada sobre estas dos protuberantes figuras provenientes de la tierra, según su ubicación, Le Corbusier dibuja un objeto opuesto en toda su estructura y naturaleza a la imagen inferior. Contrario a las curvaturas del cuerpo femenino y las cavidades rocosas, el objeto superior está constituido a partir de líneas rectas y ángulos definidos, conformando la imagen de un signo o un artificio más propio de la inventiva y razón humana. Las curvas de la naturaleza ubicadas en las entrañas de la tierra, equilibran la base horizontal del artificio creado por la razón. Curvas versus línea recta; colores fríos sobre la superficie de la tierra, versus los colores cálidos de la imagen inferior; los sentidos, versus la razón. Podría ser igualmente lo femenino versus lo masculino; la naturaleza horizontal, versus el artificio vertical.

Tendresse !
Coquillage la mer n'a cessé
De nous en jeter les épaves de
Riante harmonie sur les grèves.
Main pétrit main caresse
Main glisse. La main et la
Coquille s'aiment.

En ces choses ici entendues
Intervient un absolu sublime
Accomplissement il est l'accord
Des temps la pénétration des
Formes la proportion – l'indicible
En fin de compte soustrait
au contrôle
de la
raison
porté hors
des
réalités
diurnes
admis
au cœur
d'une
illumination.
Dieu
incarné
dans
l'illusion
la perception
de la vérité
peut-être
bien.
……. ... .
Mais il
faut
être sur
terre et
présent
pour
assister
à ses propres
noces
être
chez soi
dans le sac de sa peau,
faire ses affaires à soi
et dire merci au Créateur[314]

313 Maqueta definitiva para la litografía C3- Chair del *Le Poème de l'angle droit,* p. 93. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de *"Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto"* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.

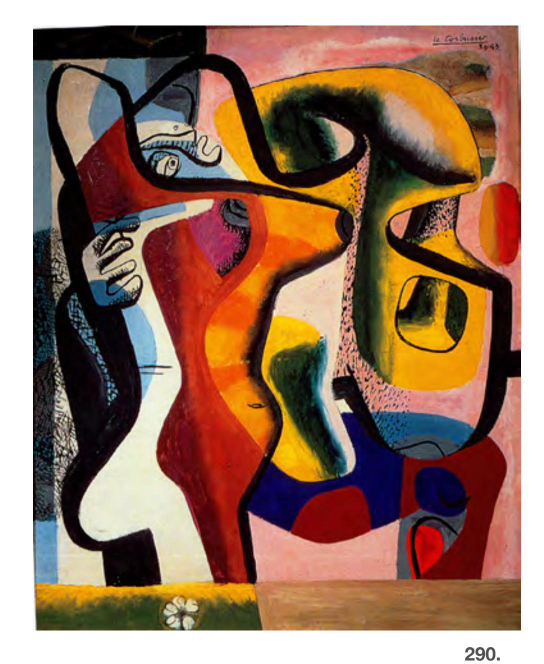
314 LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 87-92



288.



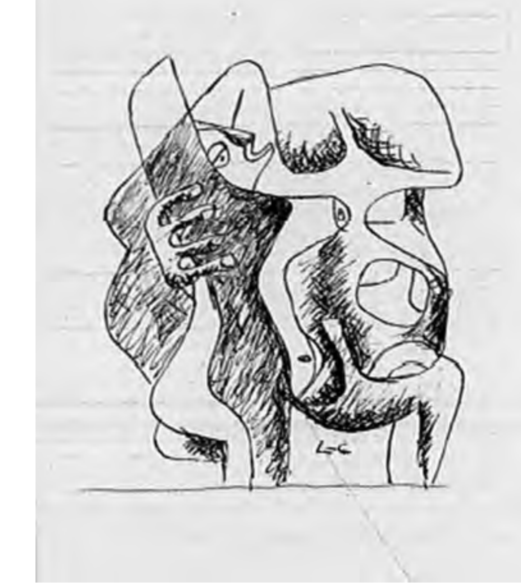
289.



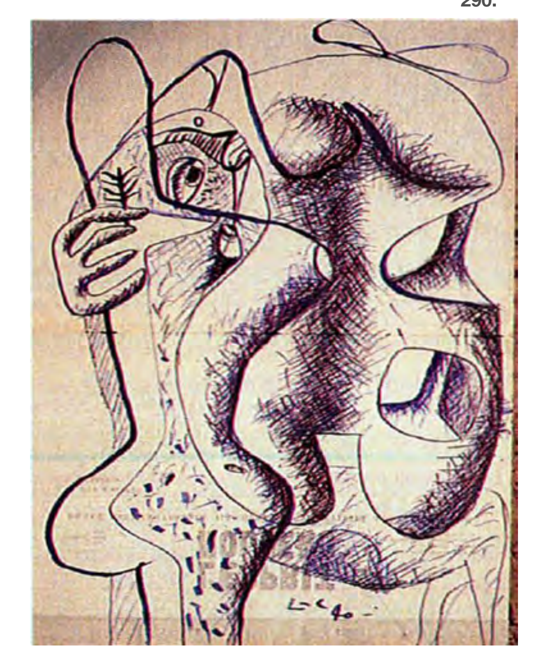
290.



291.



292.



293.



288. 1940, *Femme et coquillage I* (FLC 59)

289. 1940, *Femme et coquillage II* (FLC 384)

290. 1943, *Femme et coquillage III* (FLC 227)

291. 1960, Dibujo presentado en *Le Corbusier: L'atelier de la recherche patiente*, p. 208.

292. *Femme nue et coquillage* (Ver: Jornod, 541)

293. 1949, Etude pour ce tableau (Ver: Jornod, fig.543)

5.3.3.2 Genealogía de la imagen y construcción del concepto

Para precisar la genealogía de la imagen de esta casilla, es preciso analizar dos procesos; el primero tiene que ver con el primer dibujo que realiza en la tabla de la página 184 del carnet *Nivola I* (FLC W1- 8-184) (fig. 285) y las modificaciones que sufre hasta llegar a la imagen definitiva del Poema. El segundo, está relacionado con la evolución de la imagen definitiva a partir de una serie de pinturas que inicia en 1940, en las que estudia el tema que finalmente elige como representativa para esta casilla del iconostasio.

Primera evolución

Conforme a estos análisis, entre los dos dibujos preparatorios realizados en dos de las tablas preparatorias (fig. 285-286) y la imagen definitiva para esta casilla del Poema (fig. 287), hay una claro desarrollo en la precisión de la figura. La primera imagen representa el concepto de *Mariage du contours,* luego pasa por las *formas acústicas* propias de este periodo. Sin embargo, es en la tercera imagen, en la que define una síntesis. El *Mariage du contours y formas acústicas,* que dibuja en las dos primeras imágenes, se sintetizan en una figura representativa también de lo que Le Corbusier denomina *objetos a reacción poética,* con el exuberante cuerpo de la mujer, fusionado con las cavidades rocosas de un objeto proveniente de la naturaleza. Las curvas y las cavidades son presentadas en contraposición al objeto del área superior, el cual proviene más del leguaje propio de los *objetos tipo* desarrollados en sus años puristas, o el artefacto como representación pura del objeto arquitectónico desarrollado por el hombre.

El interrogante que surge, en este caso de identificación de la imagen representativa para está casilla es, si la figura que elige proviene, así como en los casos anteriores, de estudios previos de su pintura, escultura o arquitectura.

Segunda evolución: una serie de pinturas

Entre 1940 y 1948, Le Corbusier realiza una serie de pinturas titulada *Femme et coquillage I, II, III y IV* (fig. 288-290 y 297). [315] Este conjunto de pinturas está basado en el desarrollo de la misma imagen que elige para el Poema.

Como su nombre lo indica, la serie está constituida principalmente por dos elementos: el primero, la *Femme* (la mujer) y el segundo, el *coquillage* (la concha). Estos dos elementos los repite en las cuatro pinturas, bajo la misma estructura compositiva. El cuerpo de la mujer, en una posición casi de perfil, estará siempre ubicado sobre el área izquierda de la imagen y en primer plano; la roca o el *coquillage*, lo ubica sobre el área derecha de la imagen, en un plano posterior.

En el desarrollo de la composición, un tercer objeto aparece y desaparece en la secuencia de las pinturas; es el mismo artefacto que ubica sobre la línea de horizonte de la imagen definitiva del Poema. En la serie, el objeto aparece en la primera pintura sobre la misma línea de horizonte que la imagen del Poema. Esta primera pintura, *Femme et coquillage I* (1940) (fig. 288),[316] presenta una división de cuatro áreas; dos en la parte superior de la línea de horizonte y dos en la inferior. En la inferior, las dos áreas están identificadas por los dos elementos: la mujer y el *coquillage*.

A partir de la disposición de los elementos, es posible percibir en la imagen, una división en sentido vertical, perpendicular a la línea de horizonte. Esta división es identificable en la medida en que se puede trazar un eje vertical virtual, sobre el punto de encuentro entre el cuerpo de la mujer y el *coquillage*. Las cuatro áreas son evidenciadas por cuatro tonalidades de color distintos. Los cuatro elementos que conforman la imagen, están dispuestos, cada uno, sobre cada área, consolidando el esquema compositivo de una cruz: el área superior izquierda, presenta el artefacto superior, sobre un fondo claro. Este se enfrenta con el área superior derecha, la cual es definida por un fondo negro y el perfil iluminado de un objeto rocoso suspendido. Es la contraposición entre claridad y oscuridad, entre lo lineal y lo curvilíneo, entre izquierda y derecha. Así mismo el eje vertical divide la zona sobre la que se encuentra la figura de la mujer, con su cuerpo resaltado por tres colores en relación con las dos áreas inferiores: azul, blanco y rojo. En el área opuesta, aparece el objeto rocoso (el *coquillage*), en tonos naranjas.

La composición de esta primera pintura es la que define, en casi toda su estructura, la estructura de definitiva para el Poema. La diferencia está en que la imagen del poema no contrapone las dos áreas opuestas en la zona superior de la línea de horizonte.

315 FLC 59, 384, 227, 278

316 FLC 59



294.

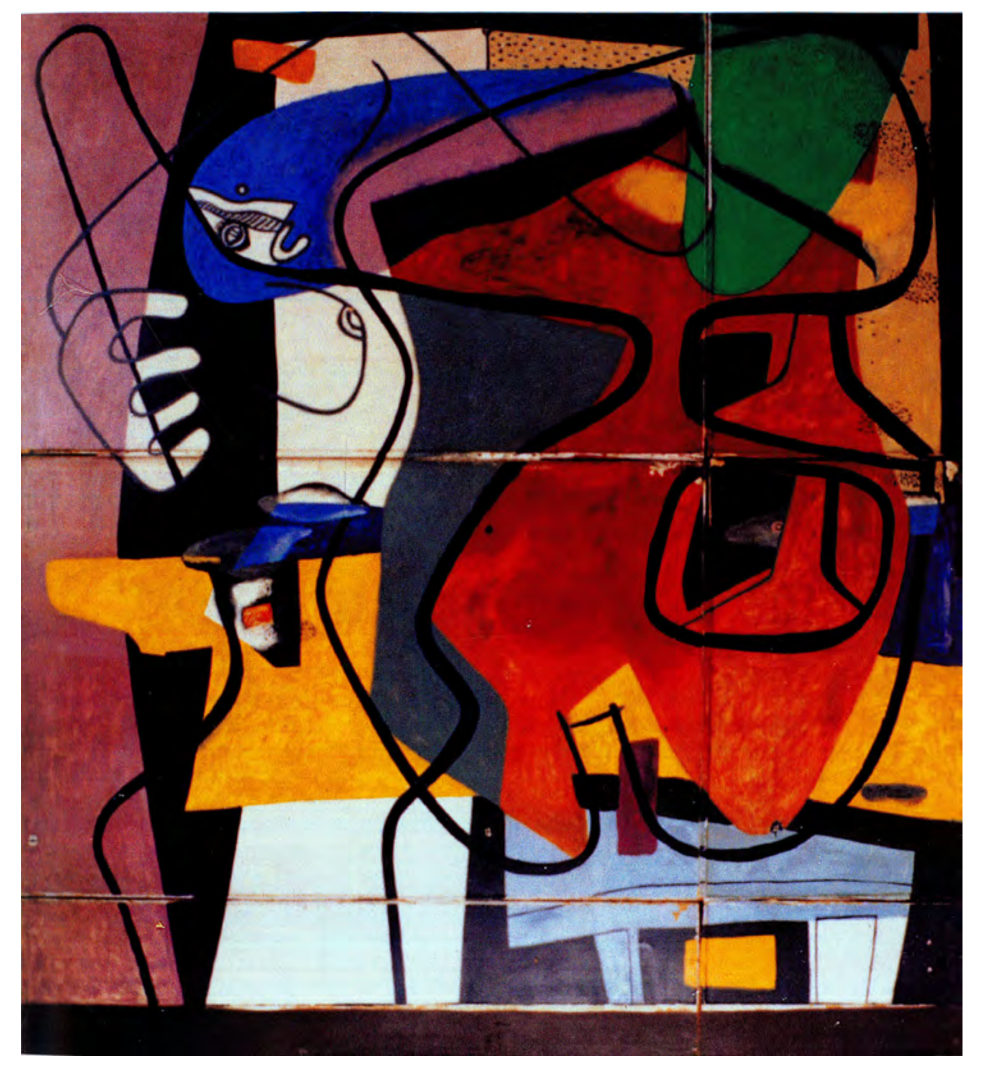


295.





296.



297.

294. 1960, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, p. 164

295. 1953, Fotografía de Le Corbuiser en su Atelier con el mural de *Femme et coquillage IV* en el muro del fondo

296. 1953, Fotografía de Le Corbuiser en su Atelier

297. 1948, *Femme et coquillage IV* (FLC 278)

En la serie, las tres siguientes pinturas, *Femme et coquillage II, III* y *IV,* (fig. 289, 290, 297), [317] desaparece la línea de horizonte superior y se concentra en la compleja contraposición de la figura de la mujer y el *coquillage*. Sin embargo, la relación entre una direccionalidad vertical y la horizontal, se presenta en las cuatro pinturas y así mismo en la imagen definitiva del Poema, a través de la posición del cuerpo de la mujer, el cual evidencia las dos fuerzas. La verticalidad se manifiesta en la posición erguida del torso apoyado sobre su pierna derecha y la horizontalidad, en la posición del su muslo izquierdo levantado, el cual forma un ángulo de 90º con relación a su torso y sobre el cual se apoya el *coquillage*.

En *Femme et coquillage III* (1943) (fig. 290), [318] repite el esquema compositivo de las división en cuatro áreas, de la primera pintura; sin embargo, en este caso, la línea de horizonte no está localizada en la parte superior del cuadro, sobre la figura de la mujer. Ahora se encuentra en la parte inferior, al nivel medio del muslo de la pierna izquierda. En esta imagen evidencia una vez más, la división vertical a partir de las zonas de color que conforman un eje divisorio dentro de la composición.

La importancia de esta serie, no sólo está en la relación de las figuras que la componen con el tema que intenta desarrollar, sino que además, demuestra una clara búsqueda y experimentación en la definición de una imagen que represente en su totalidad. La idea que busca expresar, es tanto en términos de relaciones compositivas como en la selección de los objetos figurativos representativos: las curvas, lo femenino, lo rocoso, lo sinuoso. Esto hace parte de las formas de la naturaleza, de la tierra y por ello, las ubica en la parte inferior, en el mundo que le pertenece a la horizontalidad de la tierra y la naturaleza. Las formas rectas, como lo demuestra el artefacto, hacen parte del mundo de la razón, expresado en la vertical; es la creación del hombre, que por la ley inmodificable de la gravedad, se apoya sobre la horizontalidad de la tierra, pero que en sus formas, se reconoce por contraste. La creación humana, no busca copiar la naturaleza; es un proceso racional de abstracción para crear, bajo su propio lenguaje (la geometría), un diálogo de equilibro en el que lo uno evidencie lo otro. Una vez más, razón y emoción, lo femenino y lo masculino, lo curvo y la línea recta.

En este punto de encuentro y diálogo entre el arte y la arquitectura, las formas de la naturaleza y las formas de la geometría, razón y emoción, cabe resaltar, que por algún motivo, Le Corbusier elige la imagen de *Femme et coquillage IV* (1948) (fig. 297)[319] para un mural que abraca toda una pared corta del fondo de su *Atelier* de la *rue Sèvres 35*, y además, la hace siempre visible en varias fotografías intencionadas (fig. 294-296), en las que aparece él con sus colaboradores, en sus mesas de trabajo, desarrollando sus proyectos arquitectónicos. ¿Por qué la imagen de una voluptuosa mujer, con sus formas y cavidades como visual principal en un estudio de arquitectura?

La importancia de esta imagen a diferencia de la del Poema es que, en la obra del mural solo está la figura femenina; el artefacto arquitectónico, geométrico que aparece en la litografía del Poema, en el caso del *Atelier*, está en desarrollo y creación en las mesas de trabajo de sus colaboradores. Ellos de fondo observan la naturaleza y la poética de la imagen, y en sus mesas crean el artefacto arquitectónico como resultado de equilibrio entre los dos mundos: aquel que se le presenta frente a ellos, y el resultado que proviene de un proceso razonado. El proyecto arquitectónico, es el resultado de estos dos mundos, consolidados en una perfecta unidad.

317 FLC 384, 227, 278

318 FLC 227

319 FLC 278



298.

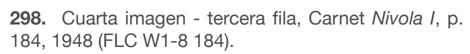




299.



300.



298. Cuarta imagen - tercera fila, Carnet *Nivola I*, p. 184, 1948 (FLC W1-8 184).

299. Cuarta imagen - tercera fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)

300. Maqueta definitiva para la litografía C4- Chair de *Le Poème de l'angle droit,* p. 101

5.3.4 C4-Cuarta imagen: Manifestación de la sensualidad en las formas femeninas

5.3.4.1 Maqueta para la litografía definitiva, 1953[320]

Sobre un fondo negro, Le Corbusier presenta el torso de frente, de una mujer desnuda, con su cabeza de perfil, girada hacia su lado derecho (izquierdo del observador) (fig. 300). Su cara está definida por facciones afiladas: un expresivo ojo almendrado, con dos largas pestañas insinuadas a partir de dos trazos y una protuberante nariz afilada. Sobre su frente, presenta un mechón de pelo y sobre la parte de atrás de su cabeza, una figura en forma de C, está ensamblada a la cabeza, por medio de un elemento horizontal. Con este detalle, parece retomar la forma de cuerno que utiliza en el primer esquema de la primera tabla de los dibujos preparatorios, la de la página 184 del carnet *Nivola I* (FLC W1-8-184) (fig. 298). Su pecho desnudo es presentado de frente al espectador, al igual que sus dos manos; cada una está ubicada debajo de cada uno de los senos, como un apoyo.

El torso de la mujer está estructurado a partir de áreas gometrizadas en diferente color; la cabeza, el cuello y el hombro derecho, están definidos a partir de un área de color rosa claro. El mechón de la frente en blanco y el cuerno posterior de la cabeza, hace alusión al pelo de la mujer, en un marrón casi naranja claro. El seno y el hombro izquierdo son blancos, equilibrando la imagen con el blanco del mechón de la cabeza. Sobre el otro seno (el derecho), consolida una zona horizontal en un verde intenso, como si fuese una tela por los pliegues que le dibuja con algunos trazos negros. El seno derecho, el lado izquierdo del torso y la mano izquierda, son de color marrón-naranja claro, el mismo color que el cuerno de la cabeza. El último elemento que queda, es la mano derecha, la cual está dibujada con trazos blancos, pero sobre el mismo fondo negro de toda la imagen.

Les homes se racontent
la femme dans leurs poèmes
et leurs musiques
Ils portent au flanc une
éternelle déchirure de haut
en bas. Ils ne sont que
moitié, n'alimentent la
vie que d'une moitié.
Et la seconde part vient
à eux et se soude
Et bien ou mal leur en prend
à tous deux
qui se sont rencontrés![321]

5.3.4.2 Genealogía de la imagen y construcción del concepto

Desde los años treinta, Le Corbusier dedica la mayor parte de su atención a pintar y dibujar la figura femenina en todas las formas posibles; acostadas, paradas, en posiciones eróticas, en grupos, independientes, de cuerpo entero, sus curvas o sus torsos. En este caso concentra su estudio en el torso y el perfil de una mujer. Al igual que en los casos de las imágenes para los recuadros anteriores del iconostasio, es posible definir también, un hilo conductor a partir de varias series de pinturas que realiza desde finales de los años veinte, hasta los años cuarenta, sobre este tema.

En 1929, un año después del inicio del cambio en sus temas pictóricos, con la introducción de la figura femenina en su pintura y los objetos a reacción poética, Le Corbusier realiza una serie de dos cuadros a los que titula: *Femme au corset bleu 1re version* (fig. 301)[322] y *Femme au corset bleu 2e version* (fig. 302).[323] La figura atlética del torso de una mujer con un *corset* azul, su mano sobre su quijada, como pensativa y su cabeza pelada girada de perfil hacia su costado derecho, es el inicio de varias series que desarrollara, especialmente durante los años treinta, en las que estudia una y otra vez, este mismo tema.

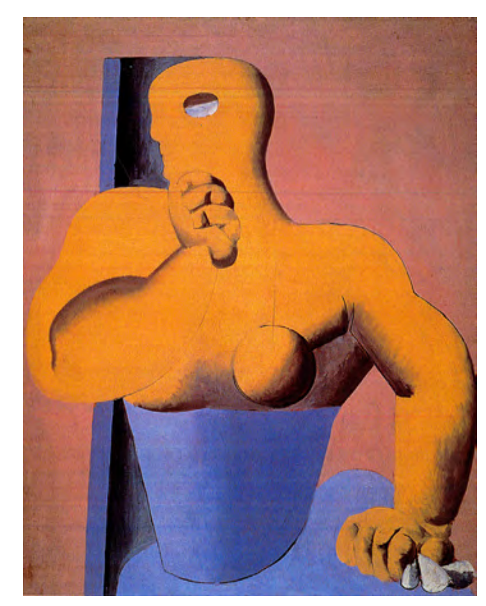
En 1938, retoma la figura de esta mujer atlética e inicia una nueva serie

320 Maqueta definitiva para la litografía C4-Chair del *Le Poème de l'angle droit,* p. 101. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de *"Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto"* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit..

321 LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 95-100

322 FLC 49

323 FLC 31



301.



302.

301. 1929, *Femme au corset bleu (1er version)* (FLC 49)

302. 1929, *Femme au corset bleu (2e version)* (FLC 31)

de cuatro pinturas a las que titula: *Athlète* (fig. 303),[324] *Athlète bleu-vert* (fig. 304),[325] *Athlète vert* (fig. 305)[326] y *Athlète rouge* (fig. 306).[327] Entre las pinturas de 1929 y las de 1938, hay un avance colorístico y compositivo. En las dos primeras de 1929, la atención está centrada en la imagen de la mujer y en el efecto que genera la posición del *corset*, resaltando uno de los rasgos primordiales de la figura femenina. Esta contrasta con el efecto de fuerza que genera la parte superior del torso. Así mismo, la figura contrasta con la simpleza del fondo de la imagen; la primera es en un tono naranja y la segunda, con un fondo negro.

En la segunda serie de 1938, tanto la composición de la figura como la relación entre colores y el fondo, es más compleja. Aunque la imagen de la *Athlète* permanece, en estos cuatro casos la mujer ha girado su torso en sentido contrario a las dos primeras pinturas de 1929; sin embargo, mantienen la mismo posición tanto del cuerpo, como de sus manos y su cabeza. En estos cuatro casos, el trabajo con los colores y las sombras, enfatiza de forma más recurrente la fortaleza que emana su cuerpo, en contraposición a una cintura que se angosta cada vez más. Así mismo la disposición geométrica de los colores se fusionan en algunas instancias entre fondo y figura, y en algunos casos, especialmente en la primera y la cuarta de la segunda serie, la composición del fondo hace alusión a una puerta que se abre y enmarca la imagen de la mujer. Sobre estos temas, es importante resaltar, que estas no son las únicas pinturas que realiza sobre este tema del torso de perfil de una mujer.

En 1931 realiza otra pintura a la que titula *Femme de profil au corset bleu* (fig. 307).[328] Por el nombre de esta obra, es posible entender una relación o continuidad con las dos pinturas de 1929, ya que todas llevan el mismo nombre; sin embrago, al título de esta obra de 1931, le agrega la expresión “de perfil”. Al analizar esta pintura y contraponerla con las otras, es posible identificar que Le Corbusier define nuevos rasgos, los cuales personifican la figura con otra actitud de feminidad. Mientras que en los casos anteriores la cabeza no representa claramente la figura de una mujer, ya que no tiene ni pelo, ni rasgos representativos de su feminidad en su rostro, en el caso de esta nueva pintura, sucede todo lo contrario. La mujer vuelva a aparecer con su *corset* azul, con su mano izquierda apoyada sobre una mesa y su mano derecha, al igual que en los casos anteriores, la lleva a su rostro, pero no en una actitud pensativa, sino más en una actitud de coquetería o seducción. La cara de perfil de esta mujer,

---

324 FLC 433

325 FLC 232

326 FLC 3

327 FLC 373

328 FLC 99

presenta una mirada más expresiva a través de sus grandes ojos, su pendiente en la oreja y un singular peinado sobre su cabeza.

En todas las pinturas sobre este tema, repite dos características físicas tanto en la imagen, como en la figura. En todas, el pecho de la mujer está desnudo, ya que el *corset* abarca desde la cintura hasta la parte inferior de sus senos. En todas presenta el contraste de las cualidades físicas del cuerpo femenino como son la cintura y los pechos, y las contrapone con una exagerada musculatura, más propia de un cuerpo masculino; esta la evidencia en la parte superior del torso, que abarca los hombros y los brazos.

En 1937, realiza una variación de *Femme de profil au corset bleu* (1931) y la titula *La Femme à la Cléopâtre* (fig. 308).[329] Esta obra aparece en la publicación de su libro *Le Corbusier: œuvre plastique* de 1938.[330] La fortaleza de la mujer en este caso, es representada en una figura histórica. Los ejemplos de las atletas definen una mezcla entre la feminidad y la fortaleza física masculina, mientras que en esta pintura, elige la figura de una mujer comparada con la fortaleza y la sensualidad que representa un personaje como Cleopatra. En la pintura, estos conceptos están representados en un juego de oposición del color oscuro con el claro, el blanco versus el negro, en un insinuado movimiento de líneas curvas contrastantes con la geométrica estructura compositiva del cuadro. Esto genera la definición de áreas de colores opuestos a partir de los cuadrantes resultantes entre las líneas curvas y la rígida geometría estructural definida a partir del triángulo y el ángulo recto.[331]

Sobre el tema de la mujer de perfil y el torso, Le Corbusier realiza otras variaciones más: un ejemplo es *Femme en buste* de 1940 (fig. 308),[332] en el que representa el busto de una mujer al descubierto, con su cara de perfil. Unos años más adelante, entre 1941 y 1943 desarrolla otra serie de tres pinturas: *Femme à la Fenêtre de Georges* (1943) (fig. 313),[333] *Portrait de femme de profil*

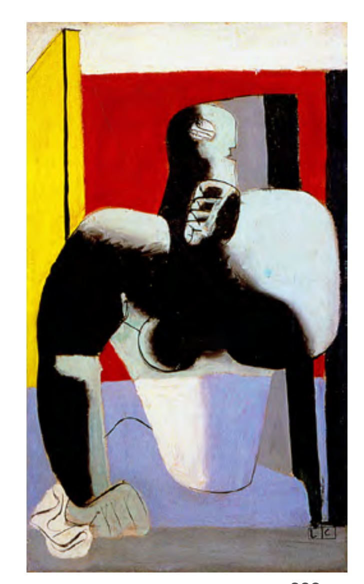
329 FLC 366

330 LE CORBUSIER, *Le Corbusier: œuvre plastique*, 1938, op. cit., PL. 25

331 En el Tomo I del *Catalogue raisonné de l'œuvre peint,* Naïma y J. Pierre JORNOD, cuando presentan la obra *Femme au corset bleu* de 1929, afirman que es una obra construida a partir de trazados reguladores, y bajo el texto presentan un dibujo preparatorio de esta pintura, titulado *Femme au corset*, en el que es posible reconocer la composición estructural del cuadro, a partir del triángulo como base compositiva del cuadro. Ver JORNOD*,* Naïma y Jean-Pierre, *Le Corbusier : Catalogue raisonné de l'œuvre peint,* Tome I, 2005, op. cit., p. 466.

332 FLC 200

333 FLC 403



303.



304.



305.



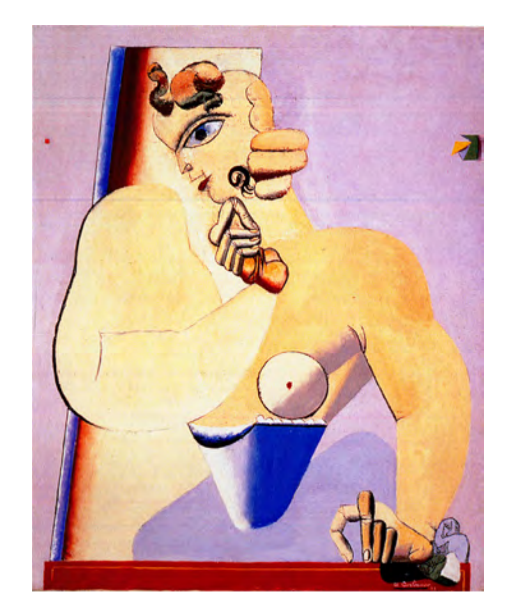
306.

303. 1938, *Athlète* (FLC 433)

304. 1938, *Athlète rouge* (FLC 373)

305. 1938, *Athlète bleu-vert* (FLC 232)

306. 1938, *Athlète vert* (FLC 37)



307.



308.



309.

307. 1931, *Femme de profil au corset bleu* (FLC 99)

308. 1937, *La Femme à la Cléopâtre* (FLC 366)

309. 1935, *Le Moscophore.* “Moulage peint par LC, présenté dans son atelier, lors de l’exposition Les Arts primitifs dans la maison d’aujourd’hui.”

(1943) (fig. 314),[334] *Profil* (1943) (fig. 315)[335] y una aguada o *Gouache* preparatoria de 1941(fig. 312).[336]

Son varios los estudios que hay sobre el tema del "perfil" en sus pinturas o dibujos. Varias de estas obras las realiza con la imagen de Yvonne como modelo o de otras mujeres. Sin embrago, no en todas estas variaciones, trabaja el pecho desnudo. Aunque al observar las series presentadas hasta el momento, no es posible reconocer directamente la imagen iconográfica exacta de la litografía definitiva que elige para esta casilla del Poema, sí es posible realizar una lectura, sobre el continuo interés en torno a este tema, en los diferentes estudios realizados, ya sea en pinturas o en dibujos preparatorios.

Adicionalmente, en el intento por seleccionar este grupo de figuras e imágenes que demuestran el incesante interés sobre el tema, cabe hacer referencia a otra imagen: la intencionada fotografía de una estatua, conocida como *Le Moscophore* (fig. 309), presentada en la *« Exposition d'art dit 'Primitif' »* organizada en 1935 por Louis Carré, en el apartamento de Le Corbusier.[337] La fotografía publicada, está tomada desde un ángulo de 45°, en la cual enfoca el torso de la mujer, quien carga un cordero sobre sus hombros. En su artículo de *L'espace indicible* (1946), Le Corbusier dedica el punto 13 a esta figura en el que dice:

> L'image du Moscophore (l'an 500 avant J.-C.) arraché ici la polychromie à son linceul plâtré de fantôme académisé d'une société qui fut agile, active, passionnée (la geste d'Homer, la geste homérique), est resplendissante de son corps rouge, de son manteau bleu pâle. La vie est affirmée par la couleur, la statue s'agite par sa polychromie. Aux antipodes du fantôme, la chair criante. Le sculpteur (on le voit) a apprêté la manifestation. Mais le mur de moellons qui est derrière, mais le bout de tapisserie de Fernand Léger qu'on voit apparaître, son de même potentiel, de même sang, de même force : vivants et par conséquent tous contemporains. Je sacrifierai tout à la vie, ne pouvant supporter ni les cadavres, ni les femmes en cire, ni les fantômes. Je marquerai même le coup en cet endroit précis, en disant : je suis cubiste et je ne suis pas surréaliste, voulant opposer le sentiment de construction, de marche le regard en avant, à une considération du défunt, du défuntèrent, du souvenir ; voulant opposer, ici, demain naissant à hier s'estompant, évoquant derrière ces deux termes la vertu des arts qu'ils ont



334 FLC 354

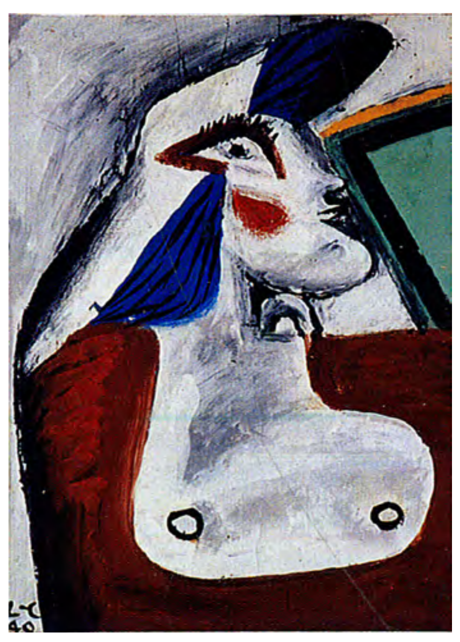
335 FLC 194

336 Ver: JORNOD, Naïma y Jean-Pierre, Le Corbusier : Catalogue raisonné de l'œuvre peint, Tome II, 2005, op. cit., p. 736, fig. 571.

337 Sobre el tema ver: LE CORBUSIER et JEANNERET, Pierre, *Œuvre complète 1934-1938*, vol. 3, Les Éditions d'Architectura, Erlenbach-Zurich 1975 (2e édition), pp. 156-157.



310.



311.

310. 1940, *Femme en buste* (FLC 200)

311. 1940, *Femme en buste* (Ver: Jornod, fig. 551)



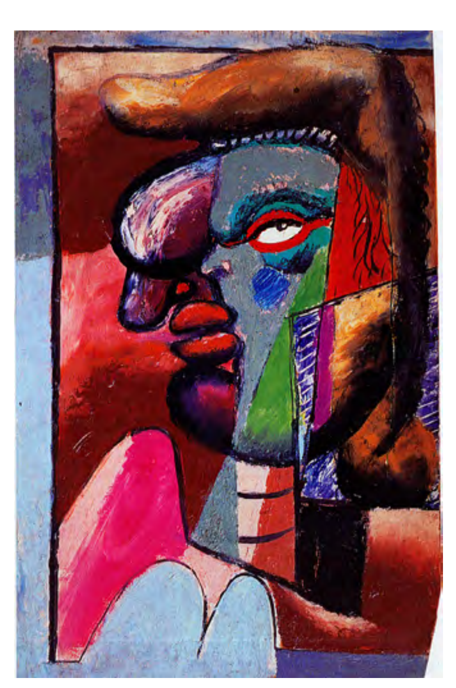
312.



313.



314.



315.

312. 1941, Gouaché préparatoire à cette peinture. (Jarnod - fig. 571)

313. 1943, *Femme à la fenêtre de Georges* (FLC 403)

314. 1943, *Portrait de femme de profil* (FLC 354)

315. 1943, *Profil* (FLC 194)

illustrés à l'origine, le cubisme, le surréalisme. Les deux termes, d'ailleurs, sont faux ou sommairement attribués ; qu'importe, l'histoire les a engagés, tels, dans son circuit ![338]

Identificar las intenciones de Le Corbusier, tras la búsqueda de precisar conceptos o pensamientos precisos tras su pintura, puede ser un esfuerzo inacabable. Lo que sí es posible afirmar y demostrar es, que detrás de cada obra, cada imagen, cada serie, hay una intención. Como dice en su libro *New World of Space* (1948), hay todo un mundo detrás de una pintura o de una obra, y por ello se ha de buscar para encontrar.[339]

En la construcción de la genealogía de esta imagen, no es posible encontrar la imagen iconográfica exacta en otra pintura o dibujo preparatorio. Esta litografía es el resultado de varios caminos y varias opciones. Así mismo, entre el primer y segundo dibujo preparatorio, y la maqueta definitiva para *Chair-C4*, hay también un proceso de precisión de los elementos. En todas aparece el torso desnudo y la cabeza girada de perfil, sin embargo en la imagen definitiva, solo la cara aparece de perfil, pero el torso, a diferencia de las anteriores, es presentado de frente al espectador, y además, está acompañado de las dos manos de la mujer, ubicadas con sus palmas hacia arriba, como si sostuviesen sus senos.



316.

338 LE CORBUSIER, « L'espace indicible », 1946, op. cit., p. 14.

339 Ver: LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, op. cit., p. 16.

316. 1949, *Profil* (FLC 133)

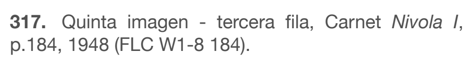


317.



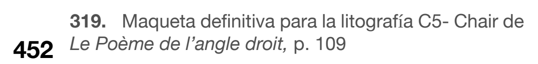
318.

319.



317. Quinta imagen - tercera fila, Carnet *Nivola I*, p.184, 1948 (FLC W1-8 184).

318. Quinta imagen - tercera fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)



319. Maqueta definitiva para la litografía C5- Chair de *Le Poème de l'angle droit,* p. 109

5.3.5 C5-Quinta imagen: Manifestación de la fusión entre lo animal y lo femenino (lo mitológico)

5.3.5.1 Maqueta para la litografía definitiva, 1953[340]

En la maqueta definitiva para la litografía de este recuadro (fig. 319), Le Corbusier no realiza grandes cambios con relación a los dos dibujos preparatorios (fig. 317-318). Sin embargo, en esta maqueta además de definir los colores que la componen, hay un elemento que precisa, el cual no es claro ni evidente en los dos dibujos anteriores.

Sobre un fondo blanco, el sinuoso cuerpo desnudo, de la misma criatura vista en los dibujos preparatorios, es presentado ahora, en un color rosa claro, al igual que su cabeza con el protuberante cuerno en su frente. Esta sobrevuela en posición horizontal sobre una línea negra de horizonte. Su ala superior se encuentra extendida en la misma posición horizontal que su cuerpo y su ala inferior encuentra una nueva forma con relación a los dibujos preparatorios. En este caso, el ala adquiere una posición de 90º y se poya sobre la palma de una mano que flota sobre el horizonte. La mano genera un apoyo de 90º por la posición horizontal de la palma y la posición vertical de los dedos, generando una especie de asiento para el ala.

Perpendicular a la criatura y a la línea de horizonte, una mancha de color azul claro, atraviesa de forma vertical, todo el centro de la imagen, desde el borde superior hasta el inferior del recuadro. Bajo la línea de horizonte, una serie de manchas verdes, separada por un centro sinuoso blanco, atravesado por la mancha azul clara, definen la referencia al área de la tierra y el agua. La imagen consolida una relación entre cielo y tierra a través de un movimiento ascendente y descendente a partir de la mancha vertical azul, y un movimiento horizontal a partir de las sinuosidades de la tierra y el agua, y el vuelo de la criatura suspendida en el cielo.

En el texto que acompaña esta imagen, Le Corbusier escribe:

340 Maqueta definitiva para la litografía C5-Chair del *Le Poème de l'angle droit,* p. 109. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de *"Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto"* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V.*, Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit..

La galère vogue
Les voix chantent à bord
Comme tout devient étrange
et se transpose
se transporte haut
et se réfléchit
Le plan de l'allégresse.[341]

5.3.5.2 Genealogía de la imagen y construcción del concepto.

En 1946 Le Corbusier desarrolla una serie de diez dibujos numerados y titulados *Garder mon aile dans ta main* (fig. 320-329), con base en una frase del poeta Stéphane Mallarmé (1842-1898).[342] Esta serie presenta un minucioso estudio sobre la figura que más adelante Le Corbusier llamará la *Licorne*. La figura de estos dibujos está compuesta por tres elementos fundamentales, los cuales se repiten en toda la serie. Así mismo, ubica esta figura junto con otro tipo de elementos externos que varían, y que en algunos casos desaparecen, según el dibujo.

Los tres elementos que componen la figura son: en primer lugar, un cuerpo desnudo y voluptuoso de mujer, unido a la cabeza de una especie de cabra con un protuberante cuerno al igual que la que aparece en el primer dibujo preparatorio del Poema. En segundo lugar, la criatura posee dos grandes alas al nivel de sus hombros, en reemplazo de lo que en el cuerpo humano serían los brazos; y el tercer elemento, es una gran mano proporcional al cuerpo de la figura. En todas las imágenes, la mano se funde con el ala derecha de la criatura, hasta el punto en el que en algunos casos es difícil determinar si, el ala se convierte en mano, si la mano sostiene el ala o si el ala derecha es la mano.

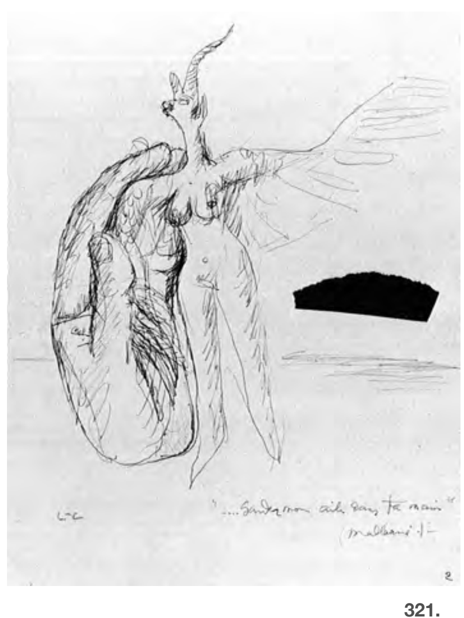
Los dibujos presentan una particularidad que puede ayudar a esclarecer la idea: la relación de la criatura con la frase de Mallarmé que da nombre a la serie. Si se analizan los dibujos, la frase aparece escrita en los seis primeros, generalmente en la parte inferior de la figura o entrecruzada con la mano que sostiene el ala. Desde el séptimo dibujo, la frase desaparecer y en el dibujo nú-

341 LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 103-108.

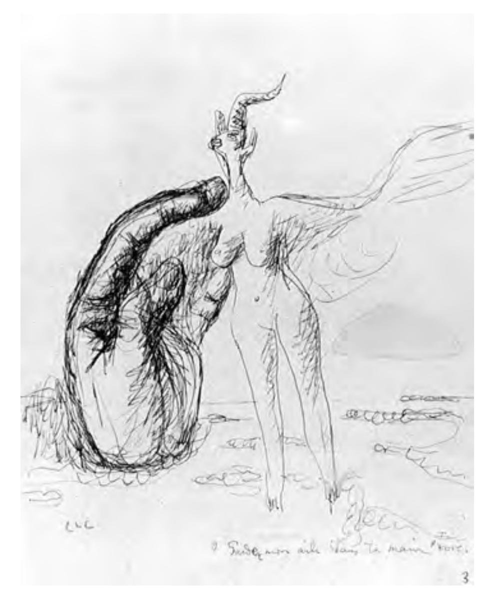
342 Sobre esta serie de dibujos ver: AHRENBERG, Theodore et Ulla, *Le Corbusier Secret*, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne 1987.



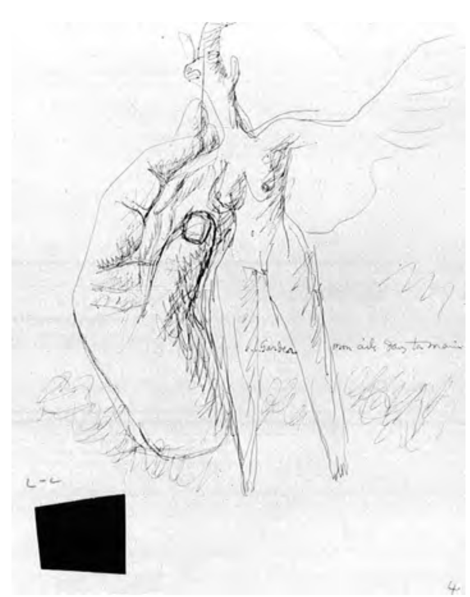
320.



321.



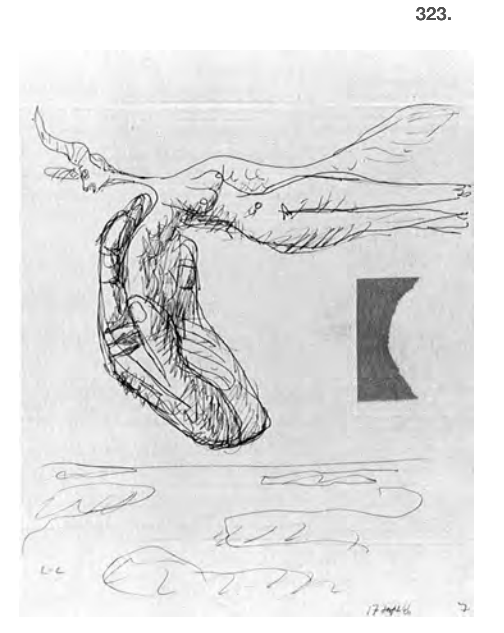
322.



323.

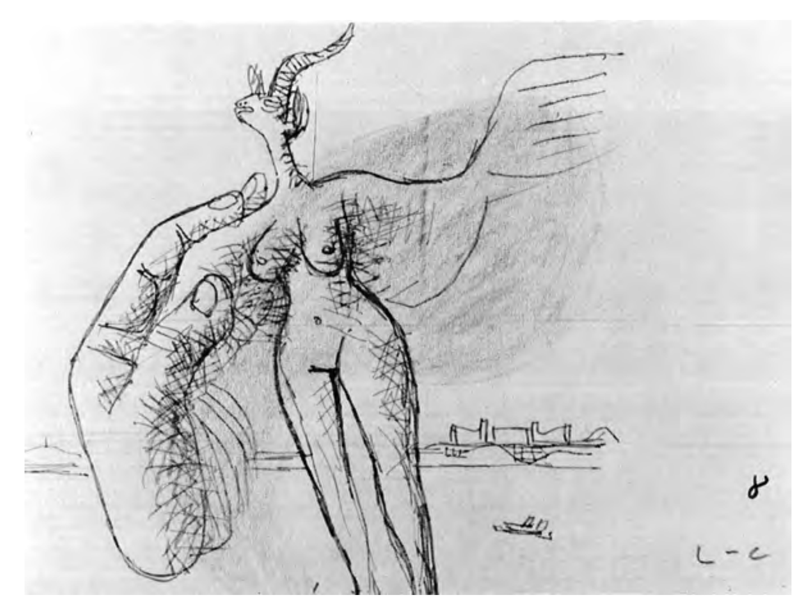
324.

325.



326.

320. 1946, *Garder mon aile dans la main*, p. 1
321. 1946, *Garder mon aile dans la main*, p. 2
322. 1946, *Garder mon aile dans la main*, p. 3
323. 1946, *Garder mon aile dans la main*, p. 4
324. 1946, *Garder mon aile dans la main*, p. 5
325. 1946, *Garder mon aile dans la main*, p. 6
326. 1946, *Garder mon aile dans la main*, p. 7
327. 1946, *Garder mon aile dans la main*, p. 8
328. 1946, *Garder mon aile dans la main*, p. 9
329. 1946, *Garder mon aile dans la main*, p. 10
330. *Garder mon aile dans la main*, imagen a color.

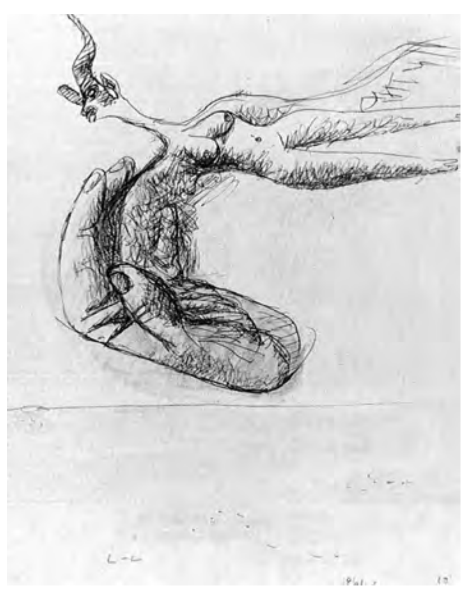




327.

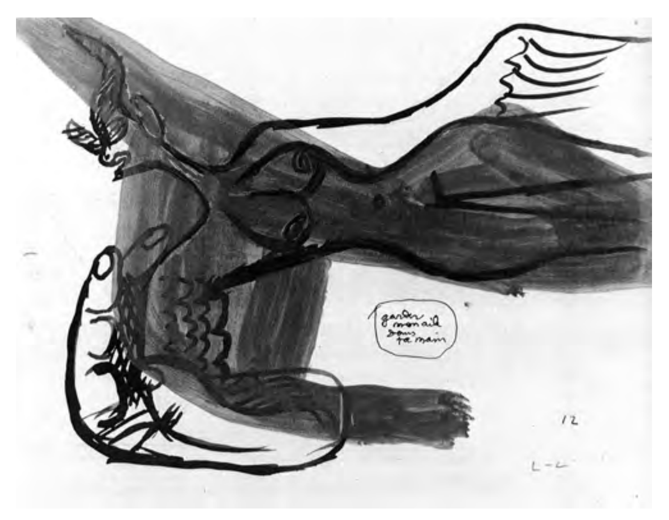


328.

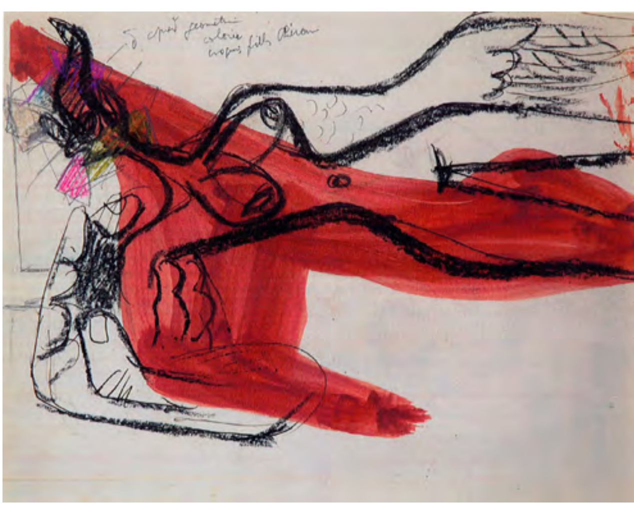


329.

330.



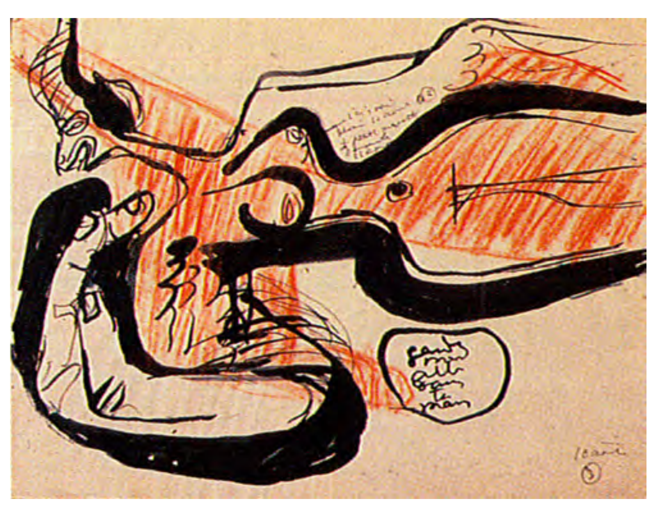
331.



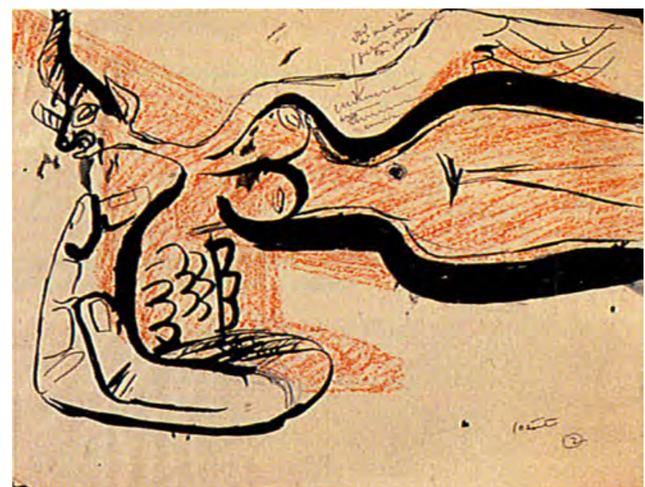
332.



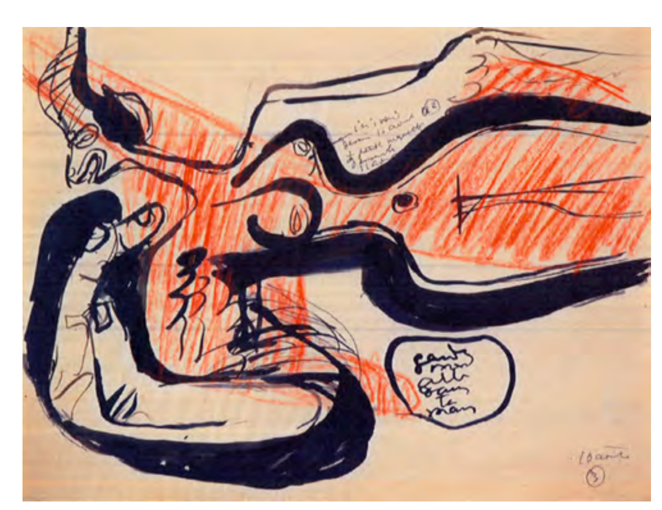
333.



334.



335.



336.

331. 1946, *Garder mon aile dans la main*, p. 12
332. 1946, *Garder mon aile dans la main*
333. 1946, *Garder mon aile dans la main*
334. 1946, *Garder mon aile dans la main*, 1
335. 1946, *Garder mon aile dans la main*, 2
336. 1946, *Garder mon aile dans la main*, 3

mero 12 la vuelve a escribir, enmarcada dentro de una especie de círculo bajo la *Licorne*. La frase lo dice todo: *« Garder mon aile dans ta main ».* En castellano esta frase se traduce: "mantener mi ala en tu mano", por lo tanto, esto define una relación directa entre el ala y la mano como punto de apoyo o equilibrio.

En los dibujos es posible observar dos aspectos del estudio: el primero, es que a medida que la serie avanza, la criatura que aparece en primera instancia, posada de forma tranquila sobre la palma de la gran mano en posición vertical, pasa, en el segundo dibujo, a estar casi suspendida en el vacío y con su ala izquierda abierta como si tratase de iniciar su vuelo. Su ala derecha está apoyada sobre la gran mano que la sostiene; en este caso verticalmente, de forma paralela al cuerpo. Esta posición se repite en los dibujos 2, 3, y 4 (figs. 321-323). A partir del quinto dibujo (fig. 324), la criatura empieza sufrir un giro en pivote de 45° hasta llegar, en los siguientes dos dibujos, el 6 y 7 (figs. 325-326), a una posición completamente horizontal, con su ala izquierda extendida hacia lo alto. En este giro, la mano que sostiene el ala, es el punto de apoyo del giro, hasta llegar a girar también con el cuerpo. Es como si la mano igualmente alzara el vuelo acompañando a la criatura, como se puede ver en el dibujo 7 (fig. 326).

Aunque en el dibujo 8 (fig. 327), la criatura regresa a su posición de "vuelo" vertical, en tres siguientes, el 9, el 10 y el dibujo a color (figs. 328, 329 y 330), repite la figura en posición horizontal. En estos últimos dibujos empieza a acomodar la posición de la mano. Esta comienza a girar poco a poco, hasta llegar a ubicarla en un ángulo casi perpendicular, debajo del ala de la criatura en posición horizontal. Por lo tanto, la mano queda suspendida con la palma hacia arriba, generando una especie asiento sobre el cual se apoya el ala, no solo en esta serie, sino en la mayor parte de los estudios siguientes.

La pregunta que surge sobre esta imagen es: ¿Por qué aparece la imagen suspendida y qué sobrevuela?

Estas dos preguntas llevan al segundo aspecto, el cual es la relación de la criatura con los elementos externos. A partir del dibujo 2 (fig. 321) en adelante y exceptuando el 5 (fig. 324), aparece una referencia continua a una línea de horizonte, más evidente en algunos casos que en otros. En los dibujos 3, 6, 7 y 9 (figs. 322, 325, 326 y 328), Le Corbusier dibuja un paisaje natural, conformado por una expresión de curvas y arbustos como si sobrevolara los meandros o ríos de la exuberante naturaleza que encontró en varios de sus viajes, especialmente en Sur América. En los dibujos 2 y 4 (fig. 321 y 323), por el contrario, aparecen una serie de tenues achurados que expresan más una atmósfera que un paisaje en concreto. El dibujo 8 (fig. 327), es en el que plantea una diferencia con relación a los otros. En esta imagen, en la cual la criatura suspendida ha retornado a su posición vertical, es posible observar dos referencias espaciales: sobre la línea de horizonte que se vislumbra a lo lejos, aparece la silueta de lo que alude a una posible ciudad; frente a ella, aparece una gran superficie de agua sobre la cual un pequeño elemento suelto genera la referencia a un barco o una balsa.

La síntesis de esta serie de estudios queda consignada y sintetizada en un dibujo a color firmado por Le Corbusier, pero sin fechar (fig. 330). En él dibuja la criatura en posición horizontal, con su cuerpo definido en tonos rojizos y el ala apoyada sobre la palma de aquella mano, en un tono amarillo intenso. En esta imagen, la criatura sobrevuela el mismo paisaje del dibujo 8 de la serie. Este paisaje está constituido, en primer plano, por una gran extensión de agua en un tono azul intenso, y a lo lejos, la silueta de una ciudad sobre el horizonte.

A partir del dibujo 12, empieza a trabajar otra serie en la que desaparecen los paisajes, y se concentra solamente en la imagen de la *Licrone* horizontal (fig. 331-333). En esta serie, hace estudios de colores a partir de una mancha que actúa como un velo de color sobre la figura, en tonos ocres o naranjas según la imagen. En tres de los dibujos de este estudio, utiliza un tono de ocres más intenso y en los otros tres, los cuales están numerados del 1 al 3 (figs. 334-336), utiliza tonos naranjas. En el dibujo 1 y el 3 de esta serie, aparece una vez más, la frase de Mallarmé, *« Garder mon aile dans ta main »*. Tanto la posición de la criatura, como el concepto del velo de color que la sobrepasa, será la imagen que repite en el Poema y en una de las imágenes que conforman el segundo mural del Pabellón Suizo de 1948 en *Cité Universitaire* de París (fig. 354). Sin embargo en el Pabellón, el velo de color es expresado en un tono rojo intenso, mientras que en la litografía definitiva para el Poema es en un tono rosa claro.

Las variaciones de estudios sobre esta imagen son innumerables, como es posible ver en gran parte de los dibujos presentados en este apartado. Una buena parte de ellos se encuentran en varios de sus carnets de la India, recopilados en el segundo tomo de Electa: el de *Indes 2 E19* de 1951, *Indes F24* y *F25* de 1952,[343] otros en los carnets *Nivola I y II* [344] y otros, hacen parte del desarrollo de series litográficas como la *Série Unité* (1953-1955).[345]

Si se hace un seguimiento cronológico de esta imagen, es posible reconocer momentos definitivos en la obra de Le Corbusier, en los que aparece esta figura. El estudio de esta criatura, según las imágenes recopiladas, lo inicia en 1946, un año después de terminar la guerra, el mismo año en el que publica

343 LE CORBUSIER, *Le Corbusier: Carnets Vol. 2 1950-1954*, 1981, cit.

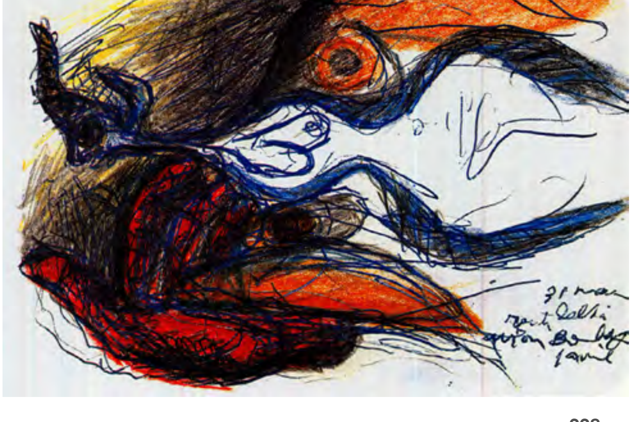
344 Archivos de la Fondation Le Corbusier

345 Esta serie hace parte de los archivos de la Fondation Le Corbusier.



337.

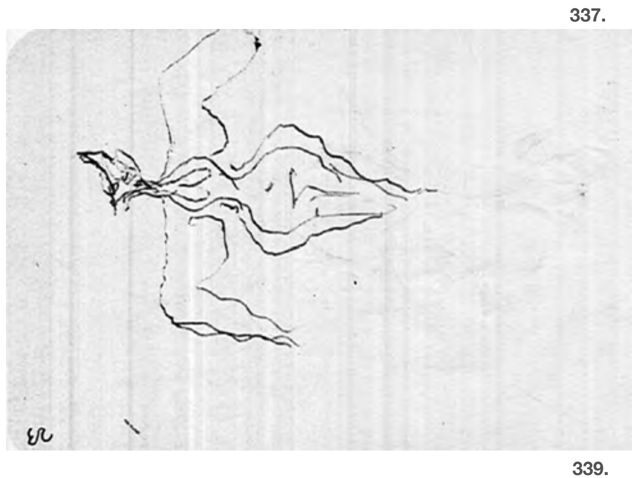




338.



342.



339.



340.

341.



343.

337. 1951, *Carnet Indes 2 E 19* (fig. 374)
338. 1951, *Carnet Indes 2 E 19* (fig. 383)
339. 1951, *Carnet Indes 2 E 19* (fig. 382)
340. 1951, *Carnet Indes 2 E 19* (fig. 377)
341. 1952, *Carnet Indes F 24* (fig. 706)
342. 1952, *Carnet Indes F 25* (fig. 813)
343. 1952, *Carnet Indes F 25* (fig. 812)

su artículo « *L'espace indicible ».* Este es un periodo en el que su principal preocupación es la reconstrucción de las ciudades y el problema del espacio. El segundo momento es en 1948, cuando concreta esta imagen como parte del Mural del Pabellón Suizo (fig. 354).[346] El tercer momento crucial, es la publicación de su libro *Poésie sur Alger* en 1950,[347] dónde como portada del libro aparece la *Licorne,* suspendida en posición vertical, con la mano que sostiene su ala paralela a su cuerpo y la silueta de una ciudad a lo lejos sobre la línea de horizonte (fig. 372). El cuarto momento es previo a la publicación de Poema, en el que realiza los repetidos estudios, que se encuentran consignados en sus carnets de viaje, mientras desarrolla el plan urbanístico para Bogotá en Colombia y el de Chandigarh en la India.[348]

En el carnet *Indes E19* de 1951, Le Corbusier retoma los estudios de la criatura en cuatro páginas (figs. 337-340). En la primera imagen (fig. 337),[349] escribe bajo la criatura *« avion Rome Paris/ 2 avril 51 ».*[350] La imagen aparece después de una serie de páginas dedicadas a anotaciones sobre diferentes reflexiones en torno al Plan de Bogotá.[351] En la siguiente página, las anotaciones pasan a ser sobre la *Maison du maire* en Ahmedabad y dos páginas adelante vuelven a aparecer, ahora tres *Licornes* con sus alas abiertas, cada una, con un color diferente (fig. 340);[352] una con sus alas amarillas, otra rojas y la otra azul.

Sobre la siguiente página del carnet, aparece una vez más, una anotación sobre uno de sus viajes: *« Avion Delhi Bombay // à 10 1/4 – 10 1/2 heure matin // On survole campagne très belle avec beaux villages, parcellement agricole… ».*[353] Tres páginas adelante, un dibujo de la *Licorne* a lápiz (fig. 339) y en la siguiente, uno a color (fig. 340) el cual ocupa toda la página. Bajo la criatura escribe: *« 31 mars / route Delhi / avion Bombay 1 avril ».*[354] Por las fechas de los

346 Sobre el tema ver: LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., pp. 238-239 ; y KRUSTRUP, Mogens, « Le mural peint de 1948 », dans *Le Corbusier. Le mural de la Fondation Suisse. Paris 1948*, catalogue de l'exposition, Paris 1998 ; KRUSTRUP, Mogens, « La peinture du silence », en *Massilia*, Fondation Le Corbusier, San Cugat 2005.

347 LE CORBUSIER, *Poésie sur Alger,* 1950, cit.

348 Sobre el tema ver: LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-1952*, 1953, cit.; y LE CORBUSIER, *Le Corbusier: Carnets Vol. 2 1950-1954*, 1981, cit.

349 LE CORBUSIER, « Indes E19 -1951 », dans *Le Corbusier: Carnets Vol. 2 1950-1954*, 1981, op. cit., fig. 374.

350 Ver: Ibid., fig. 374.

351 Ver: Ibid., figs. 368- 373.

352 Ibid., fig. 377.

353 Ibid., fig. 378.

354 Ibid., fig. 383.

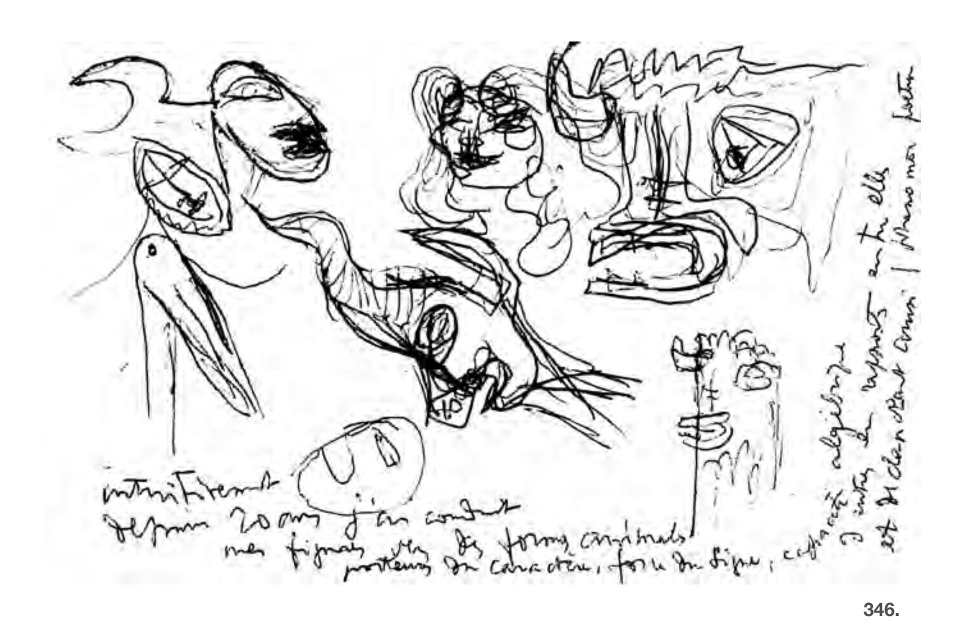


344.

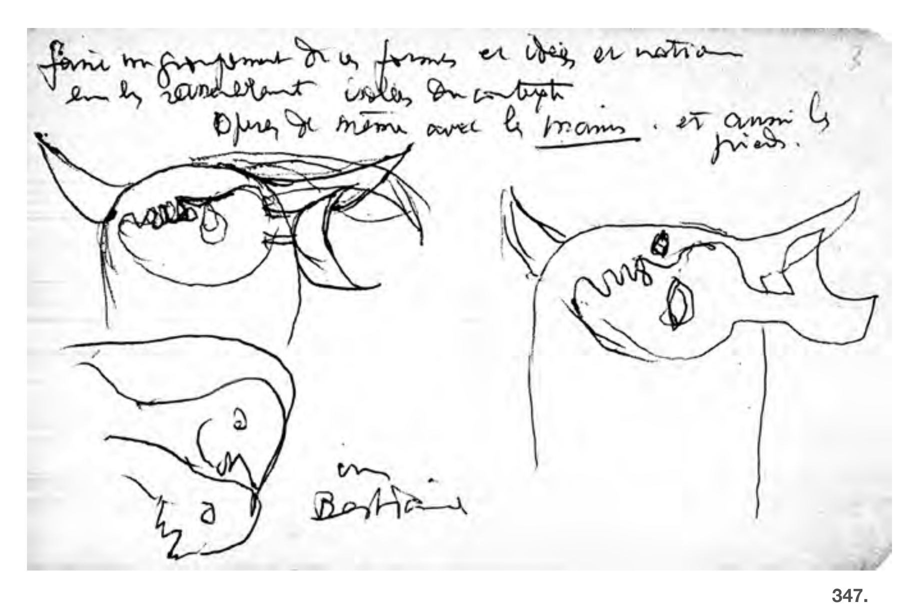


345.

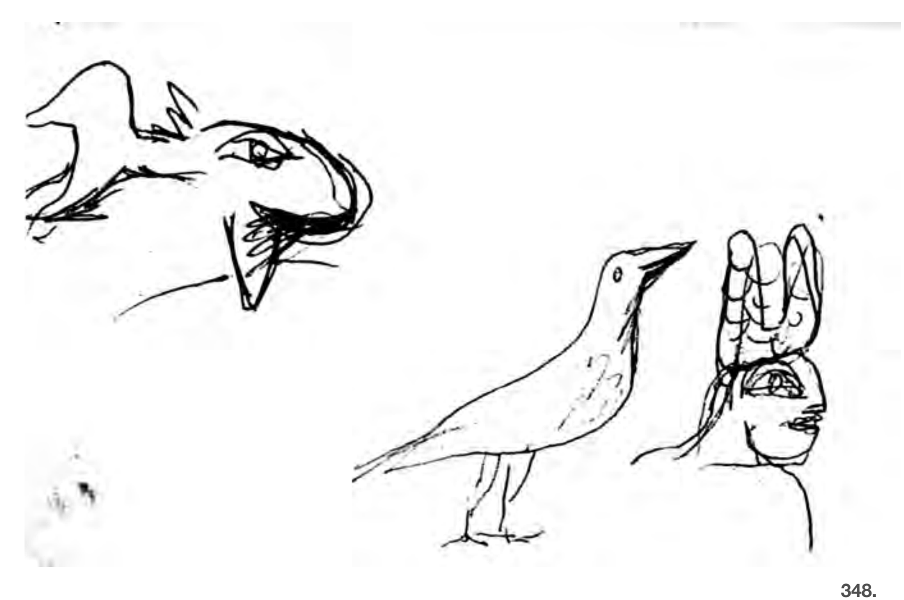
344. *Femme comée avec des alles* (fig. 132)
345. 1948-49, *Femme et main* (fig. 133)



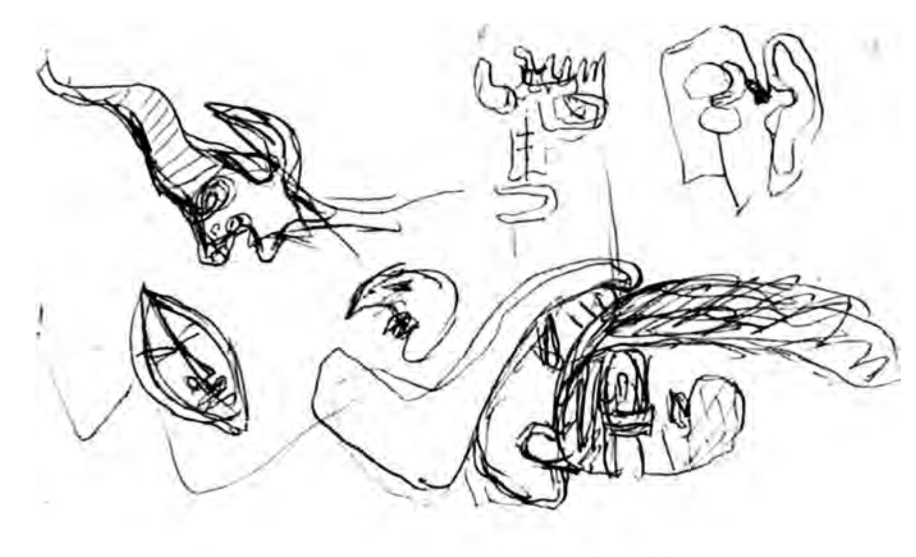
346.



347.



348.



349.

346. 1952, *Carnet Indes F 24* (fig. 700)
347. 1952, *Carnet Indes F 24* (fig. 702)
348. 1952, *Carnet Indes F 24* (fig. 703)
349. 1952, *Carnet Indes F 24* (fig. 705)

dibujos no es posible hacer una lectura cronológica de las imagen en el orden que aparecen en las páginas del carnet, sin embargo, lo importante es la lectura en grupo, ya que la importancia recae en la continua relación que establece entre la figura y las ciudades que recorre a partir del encargo para desarrollar los proyectos en Colombia y en la India.

En el carnet *Indes F24* de 1952, es posible encontrar mayor referencia con relación al propósito y la creación de esta criatura, a partir de las anotaciones que escribe en las diferentes páginas que dedica a reflexionar y estudiar esta y otras imágenes que aparecen en el Poema. En la (fig. 346)[355] dibuja una combinación de cabezas de distintas figuras provenientes del mundo animal, las cuales estudia constantemente durante todo este periodo, principalmente por ser portadoras de carácter y de fuerza. La mayoría de estas criaturas aparecen en alguna de las imágenes que conforma el Poema, dentro de las cuales se encuentra la cabeza de la *Licorne*. En las anotaciones, debajo de este conjunto de imágenes, Le Corbusier las define con las siguientes palabras:

> Intuitivement depuis 20 ans j'ai conduit mes figures vers des formes animales porteuses du caractère, force du signe, capacité algébrique d'entrer en rapport entre elles et déclenchant ainsi 1 phénomène poétique[356]

Y continua en una página más adelante en la que dice:

> Faire un groupement de ces formes et idées et notions en les rassemblant isolées du contexte Opéré de même avec les Mains. Et aussi les pieds.
> Un Bestiaire[357]

Desde la (fig. 347) hasta la (fig. 349),[358] continúa con la precisión de esta idea de conformar un *bestiario* y dice:

> Cette idée (notion) de bestiaire humain m'est peut-être venue inconsciemment du contact si fréquent et à travers tout le monde et à travers toutes les couches sociales, avec les hommes et les femmes, dans les affaires, les comités, l'intimité. Les caractères apparaissant, qualifiant les gènes et portant ou // proposant // eu typologie.[359]

355 LE CORBUSIER, « Indes F24 1952 », dans *Le Corbusier: Carnets, Vol. 2 1950-1954*, 1988, op. cit.,fig. 700.

356 Ibid., fig. 700.

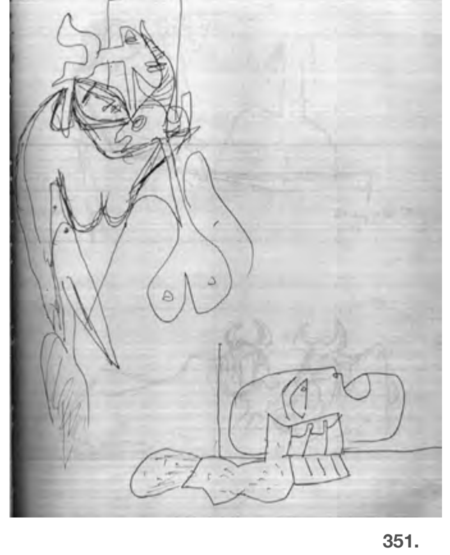
357 Ibid., 702.

358 Ibid., figs. 702-704.

359 Ibid., fig. 707.



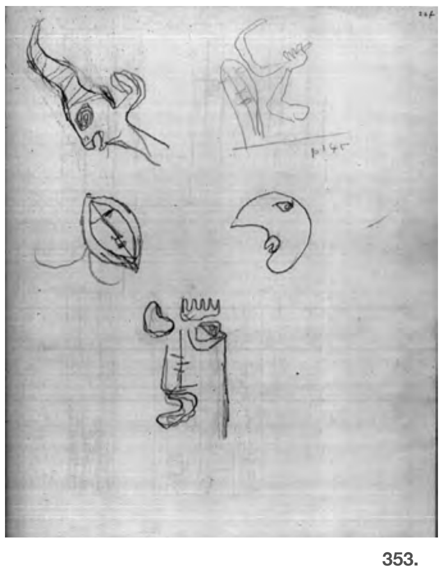
350.



351.



352.



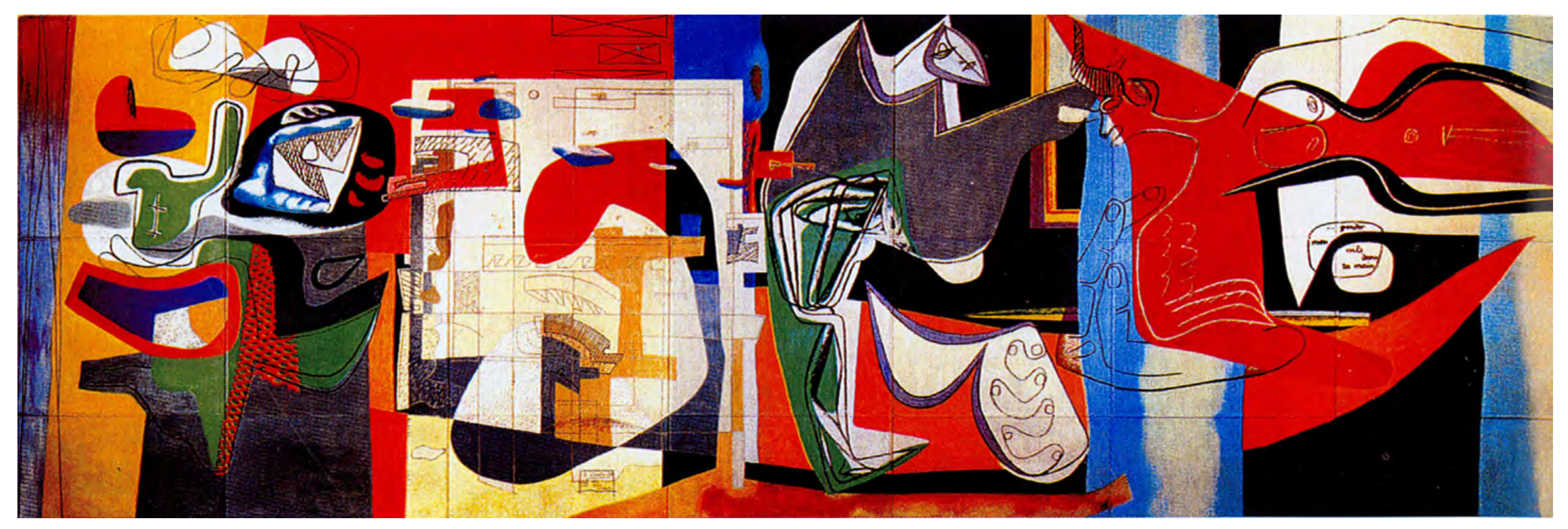
353.

350. 1951-52, Carnet *Nivola I*, p. 147 (FLC W1-8-147)

351. 1951-52, Carnet *Nivola I*, p. 159 (FLC W1-8-159)

352. 1951-52, Carnet *Nivola I*, p. 165 (FLC W1-8-165)

353. 1951-52, Carnet *Nivola I*, p. 227 (FLC W1-8-227)



354.



355.

354. 1948, Mural Pabellòn Suizo en la Cité Universitaire de Paris.

355. 1955, *Le Poème de l'angle droit*, Chair-C5, p. 109

Según estas notas, para Le Corbusier hay otras formas cargadas de otros significados, bajo las cuales es posible expresar otro tipo de contenidos simbólicos sobre significados poéticos. Definir este grupo de figuras bajo el término de un *Bestiaire Humain*, indica la dualidad propia de las emociones humanas, las cuales se mueven dentro de los instintos más animales y las emociones más nobles, propias del espíritu. La dualidad y la búsqueda del equilibrio entre contrarios, han sido constantes en los significados inscritos de cada una de las imágenes elegidas hasta ahora, para el Poema. En el caso de esta tercera línea y a diferencia de las dos primeras, las reflexiones pertenecen más al mundo de las emociones, sentimientos e instintos propios del ser humano, mientras que las dos primeras líneas, pertenecen más al campo de un acto razonado de clasificación, medición o “creaciones del espíritu”.

Si en las mediciones de las dos primeras filas del iconostasio, las conjuga en un lenguaje de signos representativos de su arquitectura y los presenta en el Vol. 5 de la *Œuvre Complète* en el capítulo titulado *« Les Signes »*, en el caso de estas nuevas figuras que conforman el *Bestiaire Humain,* responden a esa otra cara de la moneda que pertenece más al mundo del arte, la poética y al de las emociones. Con relación a estos dos mundos, cuando Le Corbusier elige la imagen de la *Licorne* para la portada de *Poésie sur Alger* (1950) (fig. 372), plantea un diálogo en el que reafirma que los dos mundos (arte y arquitectura), no son ajenos el uno del otro; la arquitectura y el urbanismo, nos son ajenos a las reflexiones provenientes de su pintura ni a los contenidos poéticos.

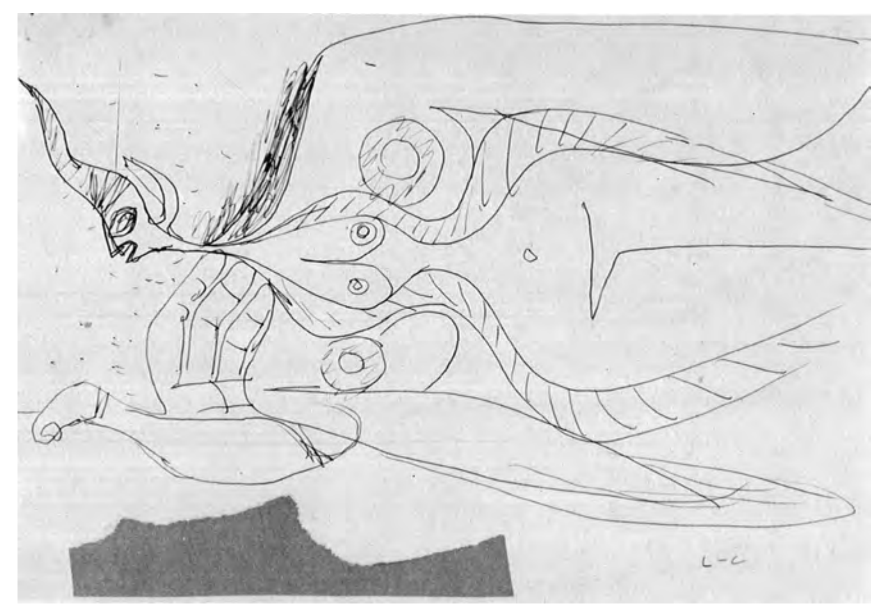
Si se analiza la (fig. 341)[360] del mismo *carnet F24* de 1952, la *Licorne* no aparece suspendida en cielo. La criatura está en posición horizontal y una línea de horizonte atraviesa la totalidad de su cuerpo, dividiéndolo en dos partes iguales por su eje central. Le Corbusier reafirma la división con la utilización del color; la mitad del cuerpo está ubicado sobre el horizonte y está remarcado en tonos cálidos: el cuerpo en naranja y los bordes de la silueta en tonos rojos y amarillos. La otra mitad del cuerpo que se encuentra bajo la línea de horizonte, es coloreado en un tono rosa pálido, más cercano al que utiliza en la imagen del Poema.

La importancia de esta imagen radica en dos detalles: la parte inferior de la criatura está sumergida sobre un plano azul, como si su cuerpo se fundiera con el agua. La parte superior pareciera que busca hacer una analogía entre a la voluptuosidad de las curvas del cuerpo femenino y la representación de la silueta de unas montañas; con esta imagen, retoma una vez más, la relación entre lo femenino o la figura femenina y las formas de la naturaleza, entendida

360 Ibid., fig. 706.



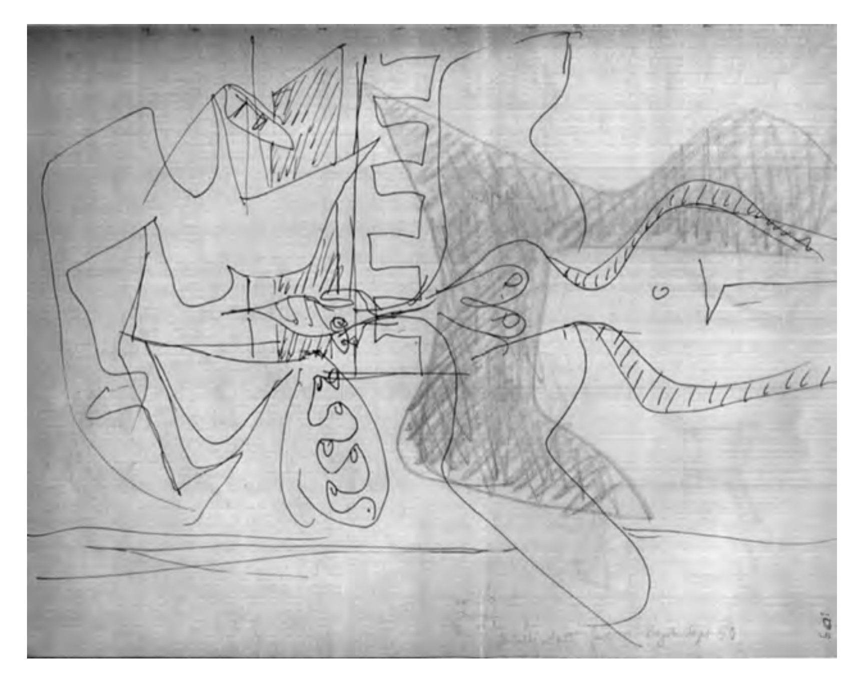
356.



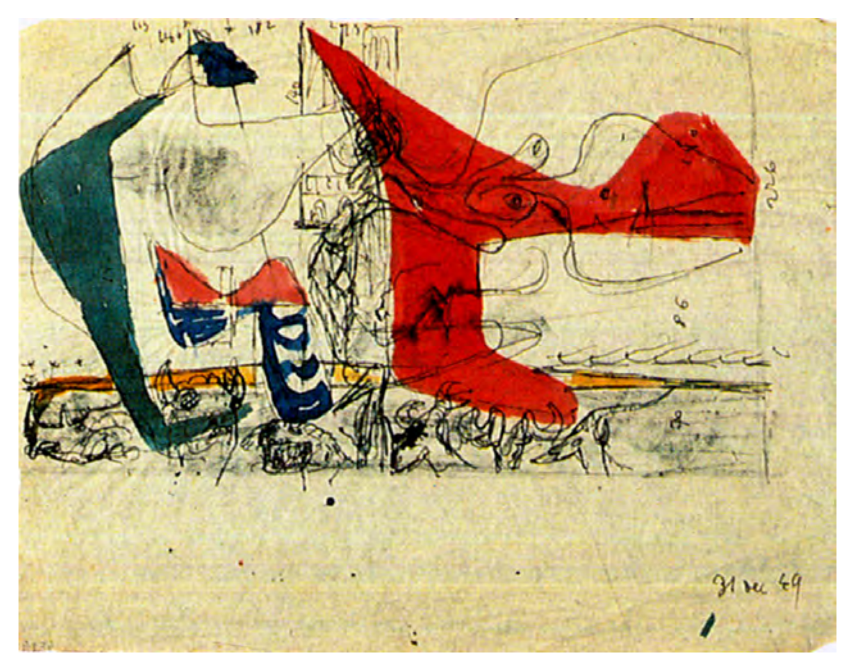
357.

356. 1952, *Carnet Indes F 24* (fig. 707)

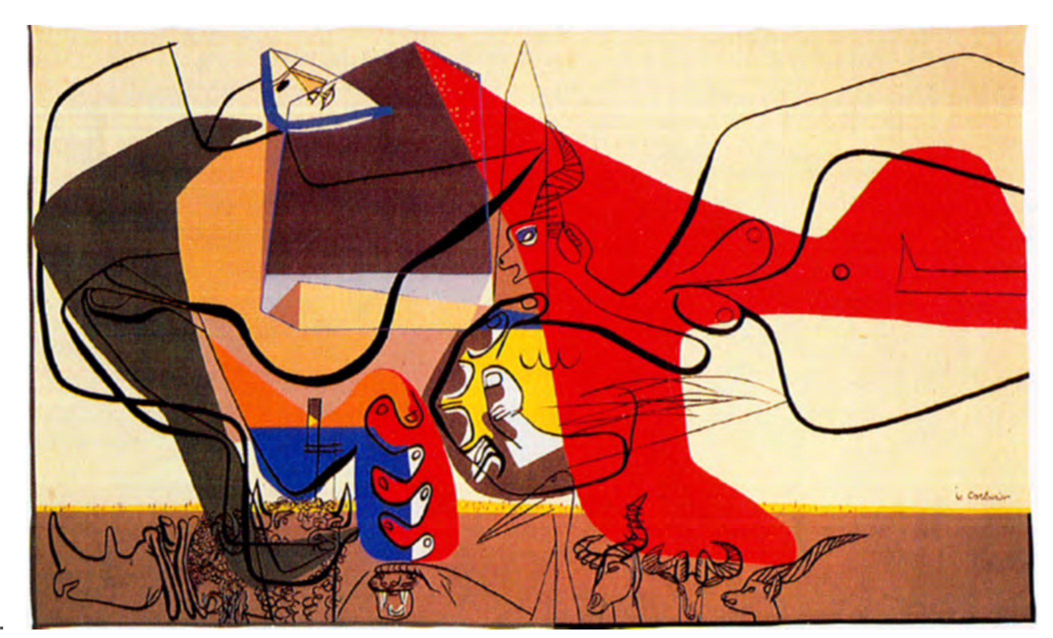
357. *Femme comée avc des alles* (fig. 130)



358.



359.



360.

358. 1951-52, Carnet *Nivola I*, p. 103 (FLC W1-8-103)

359. 1969, FLC 4594 (Porte email)

360. 1945, Tapiz (fig. 119) (Porte email)

como lo horizontal.

En esta imagen la mano que usualmente acompaña la criatura desaparece, así como en los otros dibujos de este carnet; sin embargo, las dos alas permanecen. En este dibujo la criatura abre sus dos alas, ambas coloreadas en negro; una, queda sumergida bajo en agua y la otra en el aire, sobre la silueta exterior del cuerpo. Pero la pregunta que surge sobre este tema es: ¿Por qué bajar la criatura del aire y presentarla como una imagen que se funde o más bien que conforma el paisaje compuesto por agua y montañas?

Son varios los planes urbanísticos de ciudades que Le Corbusier desarrolla en esas condiciones topográficas. La pregunta real es, si hay una relación entre estos dos temas. Resolver esta relación tal vez sería otra tesis, por lo tanto no se trata de profundizar en el tema en esta investigación, pero si es importante dejarlo planteado. Dos hechos pueden dejar la pregunta abierta, en los que se puede hacer una lectura relativa: el primero está relacionado con una escultura-móvil que cuelga en el centro del Pabellón de *Le Temps Nouveaux* de 1937 y el segundo con algunas de las ideas que plantea en el artículo de *« L'espace indicible »* de 1946.

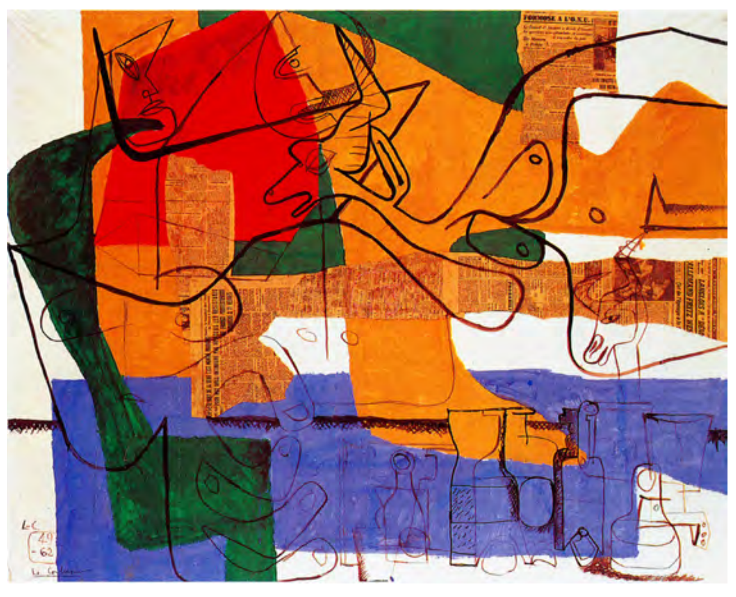
1937, Pavillon de Le Temps Nouveaux

En 1937, para el Pabellón de *Le Temps Nouveaux* de la Exposición Universal en París, Le Corbusier realiza un dibujo para una escultura que debía ir suspendida en el centro del espacio (figs. 336-337), como si sobrevolara el recorrido interno de la exposición. Aunque la escultura es realizada por el escultor Henri Laurens (1885-1954),[361] es Le Corbusier quien define el concepto y la idea de la imagen que el escultor debía realizar. Si se observa el dibujo, así como la escultura definitiva, la posición de su cuerpo y su ubicación dentro del espacio del Pabellón, esta imagen empieza a ser un indicio (fig. 363-365). En el libro *Des Canons, Des Munitions? Merci! des Logis S.V.P* (1938),[362] Le Corbusier publica varias fotografías donde aparece esta imagen, vista desde distintos ángulos.

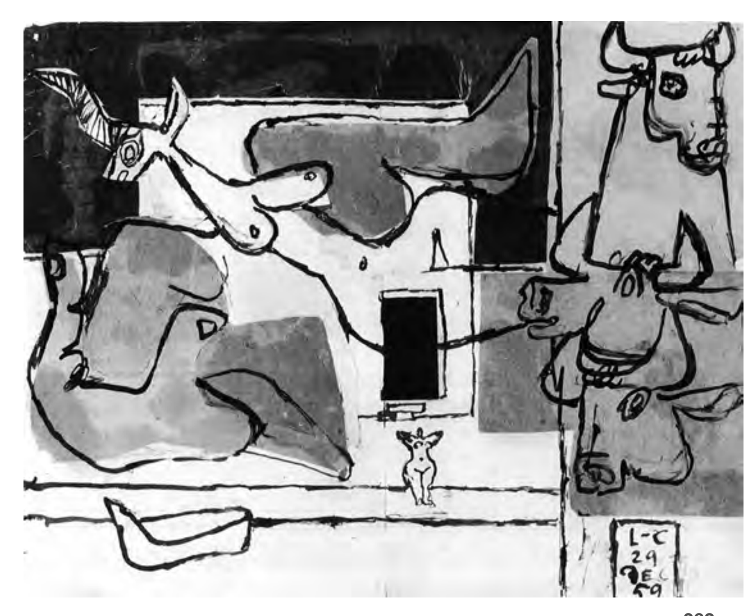
La primera fotografía se encuentra en la página 22, como encabezamiento del capítulo titulado *« Polychromie = Joie ».* En esta página contrapone una imagen del exterior del Pabellón y otra del interior. La escultura aparece en la fotografía del espacio interior, ubicada sobre algunos de los paneles de la ex-

361 LE CORBUSIER, *Des Canons, Des Munitions? Merci des Logis S.V.P,* 1938, op. cit., p. 37. Ver también, SHUMPKOV, Ivan, *Architecture and Reolution: Pavillon des Temps Nouveaux by Le Corbusier and Pierre Jeanneret at the International Exposition of 1937 in Paris*, op. cit., p. 100

362 LE CORBUSIER, *Des Canons, Des Munitions? Merci des Logis S.V.P*, 1938, cit.



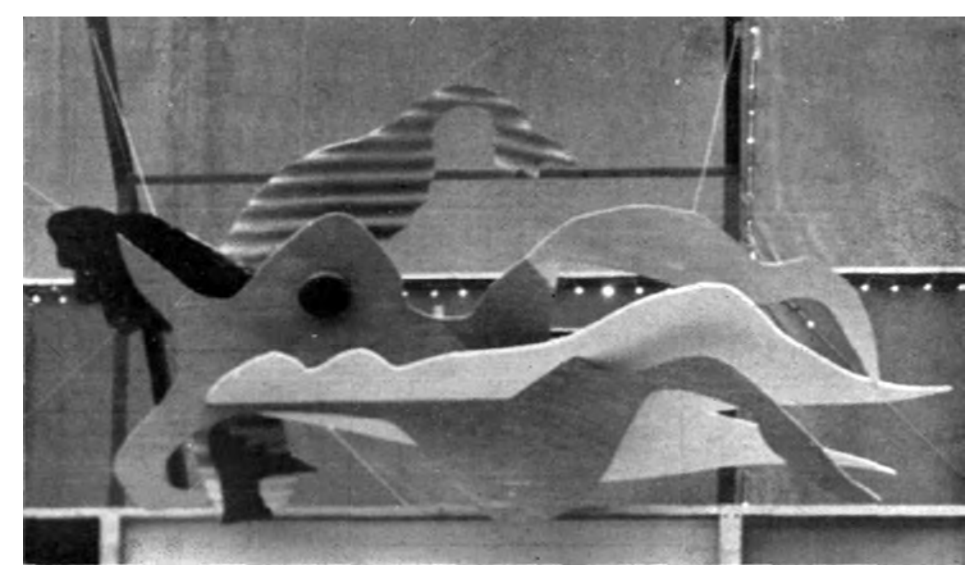
361.



362.

361. 1949-62, *Composition* (fig. 145)

362. 1929-59, *Composition* (fig. 170)

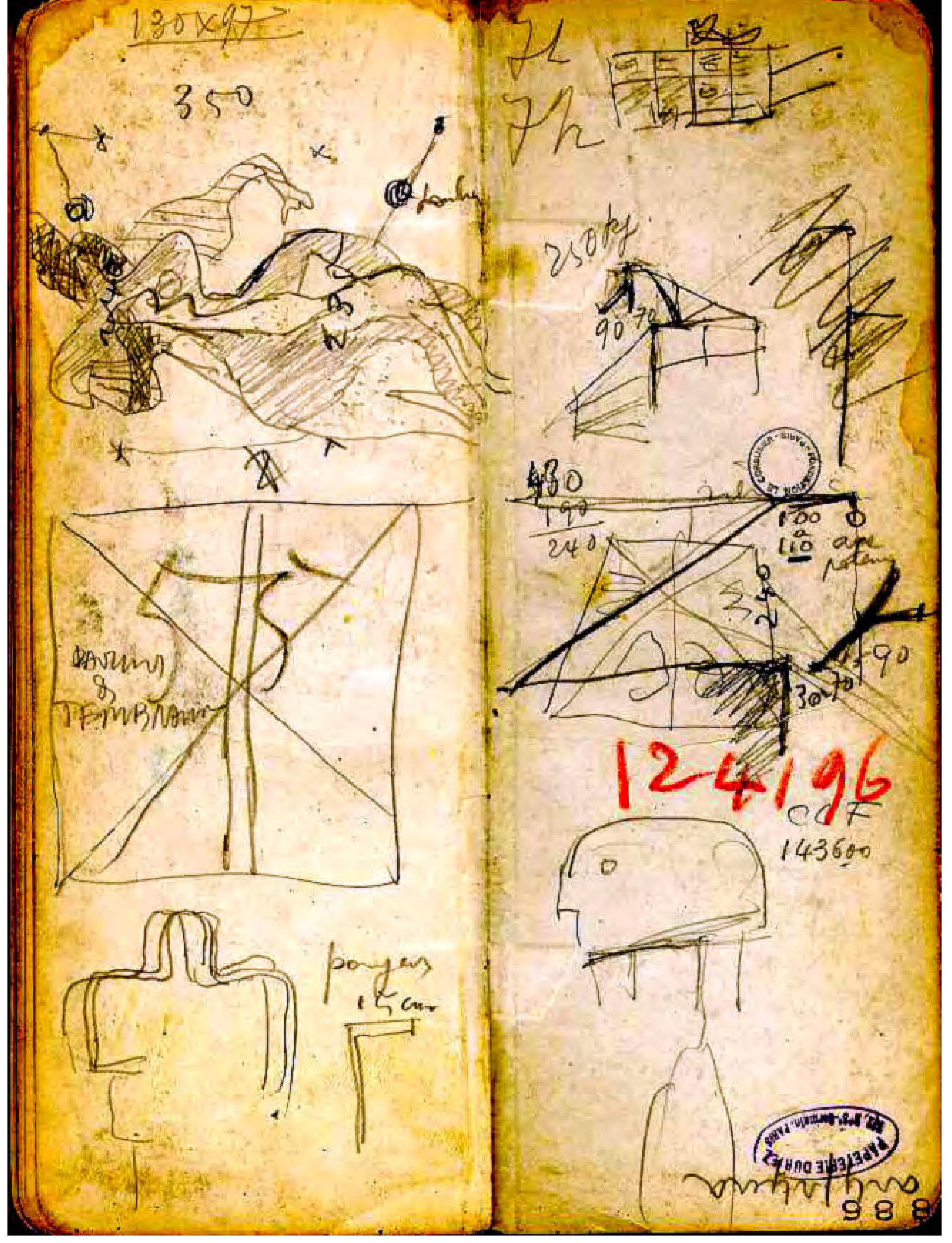




363.



364.



365.

363. 1937-38, escultura encargada por Le Corbusier a Henri Laurens para el Pabellón de Le Temps Nouveaux. Fotografía publicada en *Des Canons, Des Munitions? Merci des Logis S.V.P*, p. 37.
364. 1937-38, Fotografía publicada en *Des Canons, Des Munitions? Merci des Logis S.V.P*, p. 37.

365. Esquema preparatorio para la escultura del Pabellón de Le Temps Nouveaux en carnet de Le Corbusier (FLC F3-6-104)

posición.[363] La segunda fotografía (fig. 366), se encuentra en la página 34 del libro, en el capítulo titulado *« CIAM: La Charte d'Athènes »*. En esta, es posible reconocer, de forma más clara, la figura de un cuerpo femenino suspendido en posición horizontal, sobre los paneles que conforman la exhibición en y el espacio. En la página 36 vuelve a aparecer la figura en una fotografía panorámica (fig. 367), en la cual es posible observar la escultura suspendida completamente de frente, ubicada exactamente sobre los paneles. Bajo la imagen Le Corbusier escribe *« misère de Paris »*.[364] En la página 37 del libro, dos fotografías detalladas de la escultura (figs. 363-364), una completamente de frente y la otra vista desde abajo.

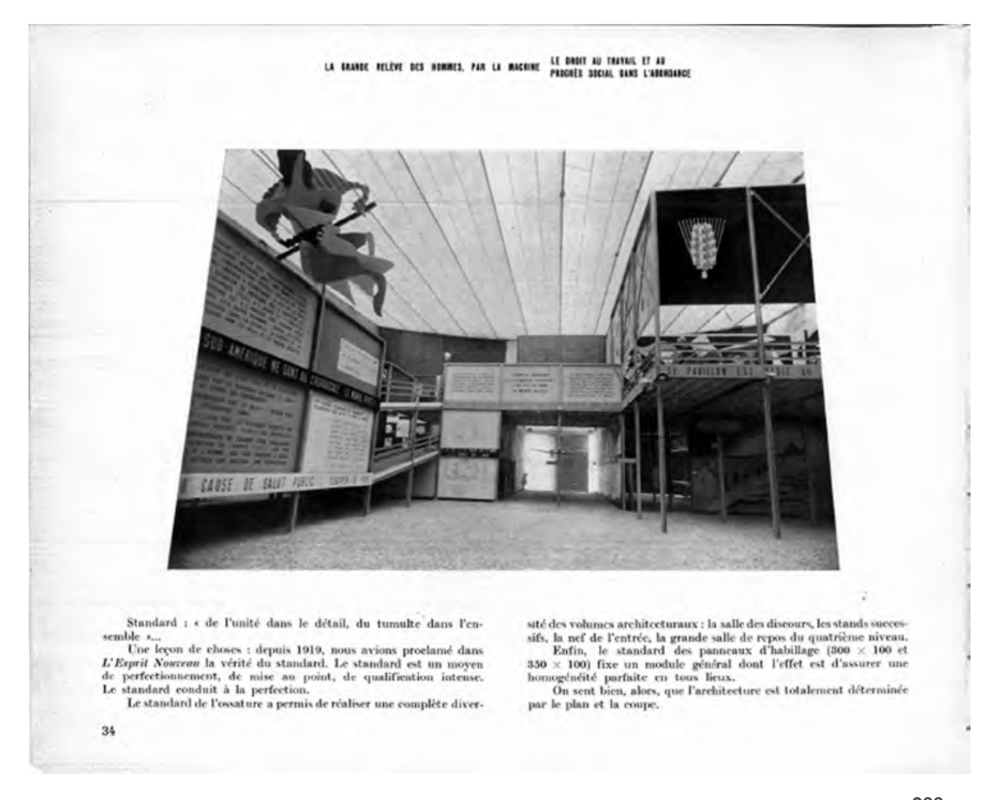
La importancia de la relación de esta escultura con el contenido del pabellón es que el tema primordial de la exhibición, son las reflexiones sobre los planteamientos urbanos de la ciudad moderna. La pregunta que surge con relación a este planteamiento es: ¿Qué papel juega la escultura de una figura femenina, suspendida en lo alto del espacio en posición horizontal, como si acompañase el recorrido?

Si se observa tanto el dibujo preparatorio de Le Corbusier (fig. 365), como la escultura definitiva de Laurens, son varias las características relativas a la imagen de la *Licorne* de los años cuarenta. En primer lugar, es la imagen de un cuerpo voluptuoso de mujer en posición horizontal, suspendida en el espacio, en este caso el del pabellón. En segundo lugar, la posición de los brazos de la escultura es un claro indicio de lo que serán, más adelante las alas de la *Licorne*. En tercer lugar está, la relación que se puede construir entre esta figura femenina, suspendida en el aire y la reflexión sobre los temas de la ciudad, así como se ha visto en las series de dibujos de la *Licorne*, presentados anteriormente.

Pero el argumento teórico de la relación que se plantea entre la figura femenina de la *Licorne* y los temas de la ciudad, se vuelve más sólido, si se le suman a este análisis, varias de las reflexiones y descripciones que plantea Le Corbusier, sobre algunos de los proyectos para distintas ciudades en su artículo de *« L'espace indicible »* (1946).

1946, « L'espace indicible »

En este artículo, Le Corbusier define 18 puntos en los que expone sus ideas sobre arquitectura, urbanismo y su obra plástica. En cada uno, elige un proyecto o una obra plástica para desarrollar y argumental lo que para él es la


LA GRANDE RELÈVE DES HOMMES, PAR LA MACHINE   LE DROIT AU TRAVAIL ET AU PROGRÈS SOCIAL DANS L'ABONDANCE

Standard : « de l'unité dans le détail, du tumulte dans l'ensemble »...

Une leçon de choses : depuis 1919, nous avions proclamé dans *L'Esprit Nouveau* la vérité du standard. Le standard est un moyen de perfectionnement, de mise au point, de qualification intense. Le standard conduit à la perfection.

Le standard de l'ossature a permis de réaliser une complète diversité des volumes architecturaux : la salle des discours, les stands successifs, la nef de l'entrée, la grande salle de repos du quatrième niveau.

Enfin, le standard des panneaux d'habillage (300 × 100 et 350 × 100) fixe un module général dont l'effet est d'assurer une homogénéité parfaite en tous lieux.

On sent bien, alors, que l'architecture est totalement déterminée par le plan et la coupe.

34

366.



367.

366. 1938, *Des Canons, Des Munitions? Merci des Logis S.V.P* , p. 34.

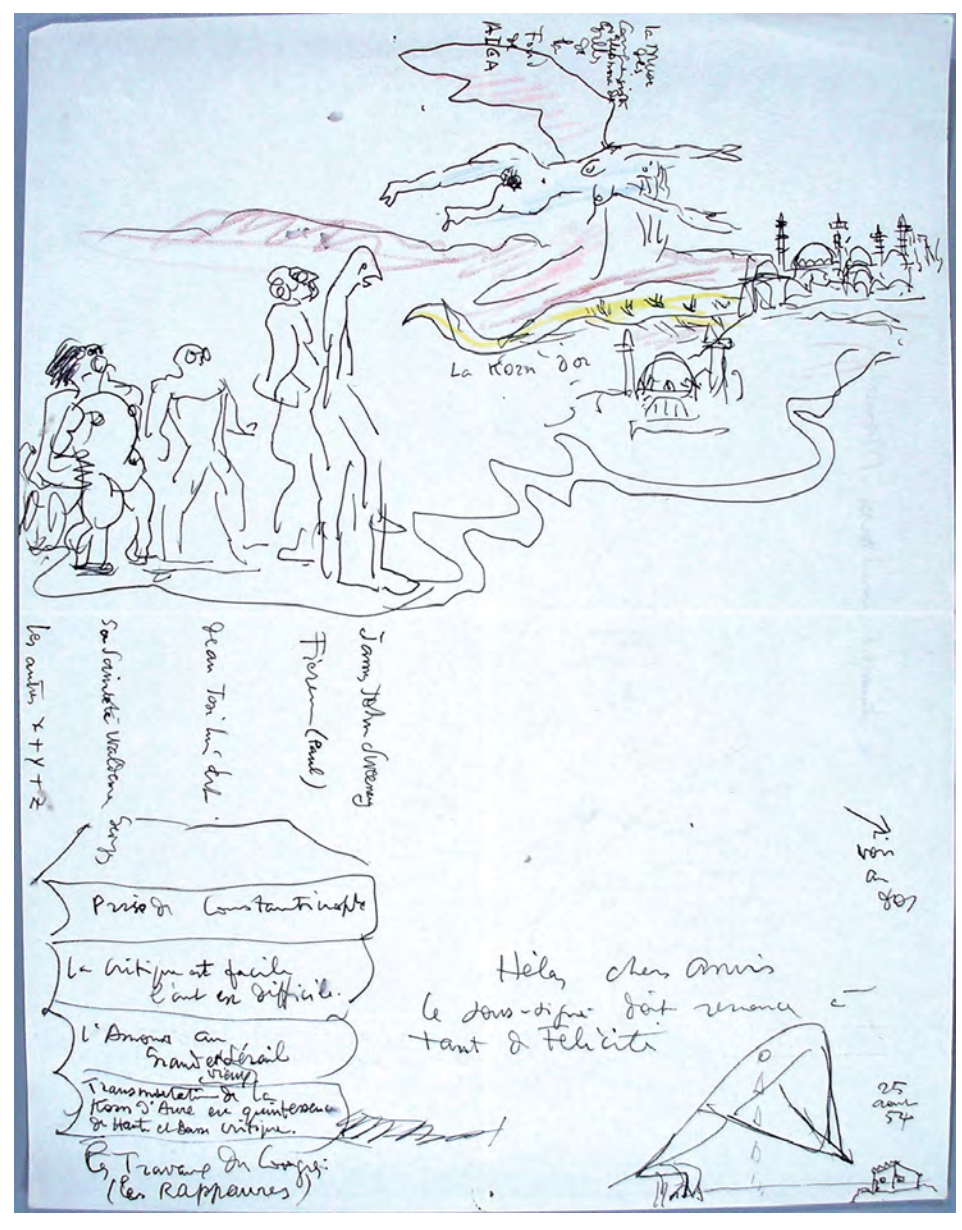
367. 1938, *Des Canons, Des Munitions? Merci des Logis S.V.P* , p. 36.

363 Ver cuáles son los temas de los paneles que aparecen en la foto. Ver : Ibídem.

364 Ibid., p. 36.



368.



369.

368. 1954, *Femme et licorne* (FLC 276)

369. 1954, dibujo enviado por Le Corbusier a José Luis Sert, el 18 de abril de 1954, junto con la carta de suscripción para adquirir el Poema.

idea del *L'espace indicible* desde distintos puntos de vista. En este artículo utiliza una especial forma de referirse a las ciudades y la relación de las ciudades con la geografía que las circunda; por un lado se refiere ellas como si fueran una figura femenina tanto en forma como en espíritu, y otros, tanto a la ciudad como a la arquitectura, las define como organismos vivos. En el punto 2, habla del Plan Macià de Barcelona de 1932, en el que dice:

> Le « plan Macia » de Barcelona, de 1932, fait fleurir un organisme urbain. Le lieu géographie est éminent, apte depuis toujours à abriter et à combler de bienfait une grande cité.[365]

Después hace una breve descripción del plan y luego concluye con estas palabras:

> Le corps étalé dans la plaine devant ses montagnes, la tête levée devant la mer, les mains ouvertes sur le port, toute la vie rassemblée dans une forme organisée, un être vivant est créé, un vrai plan d'urbanisme est fait, respirant à l'aise dans son espace naturel. [366]

¿No es esta una síntesis de lo que simbólicamente representa el dibujo del *carnet F24* 1952 (fig. 341)[367]? Para el siguiente punto del artículo elige el proyecto en Argel, la misma ciudad que más adelante inspirará su libro *Poésie sur Alger* (1950), con la imagen de *Licorne* como portada. En este punto se refiere a la ciudad en los siguientes términos:

> « Alger la belle », « Alger la Blanche » s'est laissé anéantir lors de ce boum tout récent de la bâtisse où la hâte, la spéculation et l'inconscience ont consommé le crime d'anéantir des beautés naturelles (…).[368]

Y, continúa con el texto y expone su respuesta a este comentario en estos términos:

> J'ai travaillé (gratuitement) pendant treize années à l'élaboration de projets successifs, cherchant non seulement à sauver la ville mais à la magnifier. Sur le méridien de Paris, Alger plante la tour glorieuse de ses affaires, Alger capitale de la France d'Afrique, ses yeux sur les monts de Kabylie, sur l'Atlas, sur la nappe infinie des eaux, et couchée sur l'oreiller de sa puissante terre rouge, de sa verdure d'eucalyptus, de palmiers, d'asphodèles.
>
> Cette longue recherche urbanistique africaine fut une lente découverte des ressources possibles d'une topographie hostile aux solutions paresseuses. Quand le sol est si exigeant (falaise, humidité aux lieus bas, victoire sur les hauteurs…) l'idée se trouve comme moulée dans une matrice impérieuse. Les organes apparaissent, dénichent leur insertion au lieu utile, leur forme spécifiquement valable. Et le milieu s'intègre en une plastique qui en est comme le réceptacle acoustique. Messieurs les plasticiens, messieurs les poètes, que vous faut-il ? Messieurs les édiles, vous avez peur, vous appréhendez la grandeur, la noblesse vous blesse, la architecture vous fait peur ? Vous avez préféré, au cours de votre voyage de noces, courir admirer, selon Baedeker et Joanne, ce que d'autres avaient fait autrefois, qui s'étaient trouvés comme vous, un beau jour, en face de problèmes semblables : ils avaient foncé, s'étaient colletés avec choses et gens, ils avaient persévéré, ils avaient créé l'œuvre … à Rome, à Florence, à Paris, à Stamboul, à Venise. Édiles, édiles détenteurs de la clef de grandeur ![369]

El sentido poético y femenino que encuentra en la topografía y la ciudad misma en el Plana Macià y en el plan de Argel, también lo utiliza al referirse, a referentes de las grandes señoras ciudades como lo son Roma, Florencia, Estambul o París. Pero su discurso no cesa ahí. En los dos puntos siguientes habla de los planes urbanísticos para dos ciudades más: Plan de Anvers (1933) y Plan de París (1945). En el primero, expresa una frase que repetirá varias veces a lo largo del artículo, que es: *« L'architecture met au monde des organismes vivants et harmonieux comme nous l'enseigne la nature même »*.[370] Esta afirmación del concepto de organismos vivos, la vuelve a presentar en las referencias al plan de París. En términos poéticos describe lo que para él significa París y la relación que como ciudad crea entre la naturaleza y el hombre:

> Paris a foiré dans ses banlieues, Paris est moisie dans son cœur. Paris est, entre les plus belles, celle qui, sous le ciel recouvrant la Seine, rayonne d'espace indicible.
>
> Paris peut reprendre possession de son sol, de son site, de son poste de commandement, et étaler toute grande une page nouvelle de magnificence. Préparons aux générations qui viennent cette occasion et l'honneur de faire de la ville, une fois encore, « l'Aimée ».
>
> Ce sobre croquis, sans apprêt dans sa nette réalité topographique, établit une vérité urbanistique : l'harmonie entre nature et homme, entre nature du milieu

365 LE CORBUSIER, « L'Espace indicible », 1946, op. cit., p. 11.

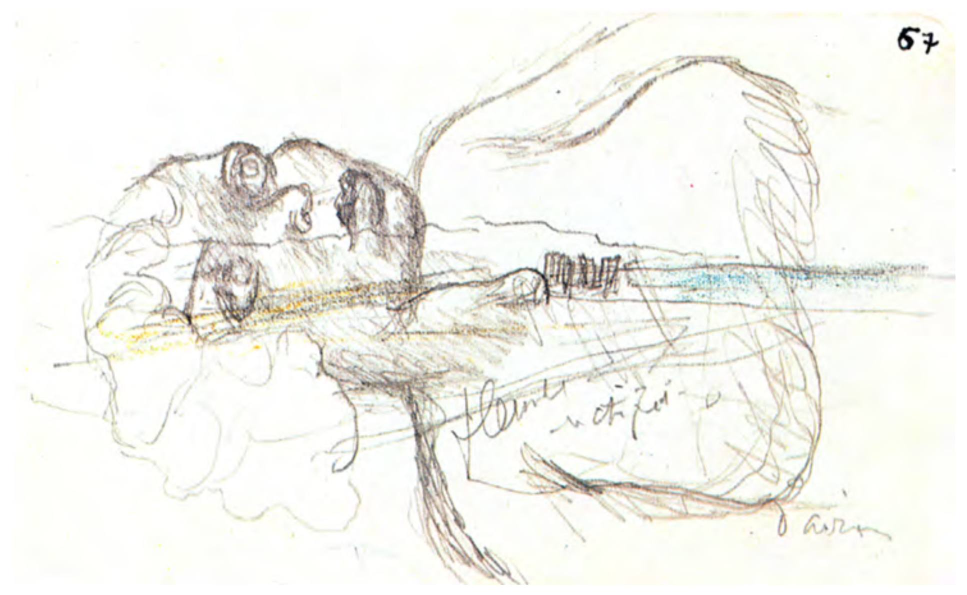
366 Ibídem.

367 LE CORBUSIER, « Indes F24 1952 », dans *Le Corbusier: Carnets, Vol. 2 1950-1954*, 1988, op. cit., fig. 706.

368 LE CORBUSIER, « L'Espace indicible », 1946, op. cit., p. 12.

369 Ibídem.

370 Ibídem.





370.



371.

370. 1932-33, *Carnet C 10* (fig. 644)
371. 1925, *Urbanisme* p. 285

et entreprise déférente et courageuse des hommes.[371]

Según estas descripciones, Le Corbusier construye una analogía figurativa y simbólica entre las ciudades, su geografía y la bella figura femenina. A partir de esta afirmación, ¿se podría entonces decir, que la figura de la *Licorne* podría llegar a ser, esa criatura que represente o simbolice esos significados poéticos que para Le Corbusier están implícitos en la idea de ciudad y las relaciones que construyen con la naturaleza y la geografía?

Esta afirmación tendría sentido en la medida en que expresiones tales como las de su artículo pueden ser figuradas o imaginadas, en figuras duales que se mueven dentro de las más sublimes emociones del espíritu y lo más carnal o animal propio de los sentidos. La *Licorne* es una imagen que parece provenir, como de una construcción mitológica, en la cual representa esta dualidad: ella es la fusión de un cuerpo femenino, de un voluptuoso cuerpo de mujer y la cabeza de un animal, en este caso de la cabra. Aunque no es posible hacer una afirmación absoluta sobre esta relación entre el significado simbólico de esta figura y la obra de Le Corbusier, en tanto que no se encuentre directamente una cita suya que lo afirme a cabalidad, a partir de la reconstrucción de la genealogía de esta imagen, queda abierto un camino en la precisión de esta relación, el cual se inicia con la imagen ya mencionada, realizada en los años treinta para el *Pavillon de Le Temps Nouveaux* de 1937, cuando uno de sus principales objetivos de estudio está enfocado en la ciudad, u otra figura icónica que utiliza, unos años antes, al final de su libro *Urbanisme* (1924). Es un grabado que presenta en el último capítulo del libro, titulado *« Chiffres & réalisation »*,en homenaje a Luis XIV, como un gran urbanista (fig. 371).[372] En la imagen, una especie de ángel o arcángel sobrevuela con sus alas abiertas, el acto fundacional de Luis XIV, cuando con los planos en su mano, ordena la construcción de *Invalides* en París. Le Corbusier se refiere a este tema con las siguientes palabras:

> Hommage à grand urbaniste.
>
> Ce despote conçu des choses immenses et les réalisa. Le rayonnement da sa gloire est sur tout le pays, partout. Il avait su dire : « je veux ! » ou : « tel est mon bon plaisir. »[373]

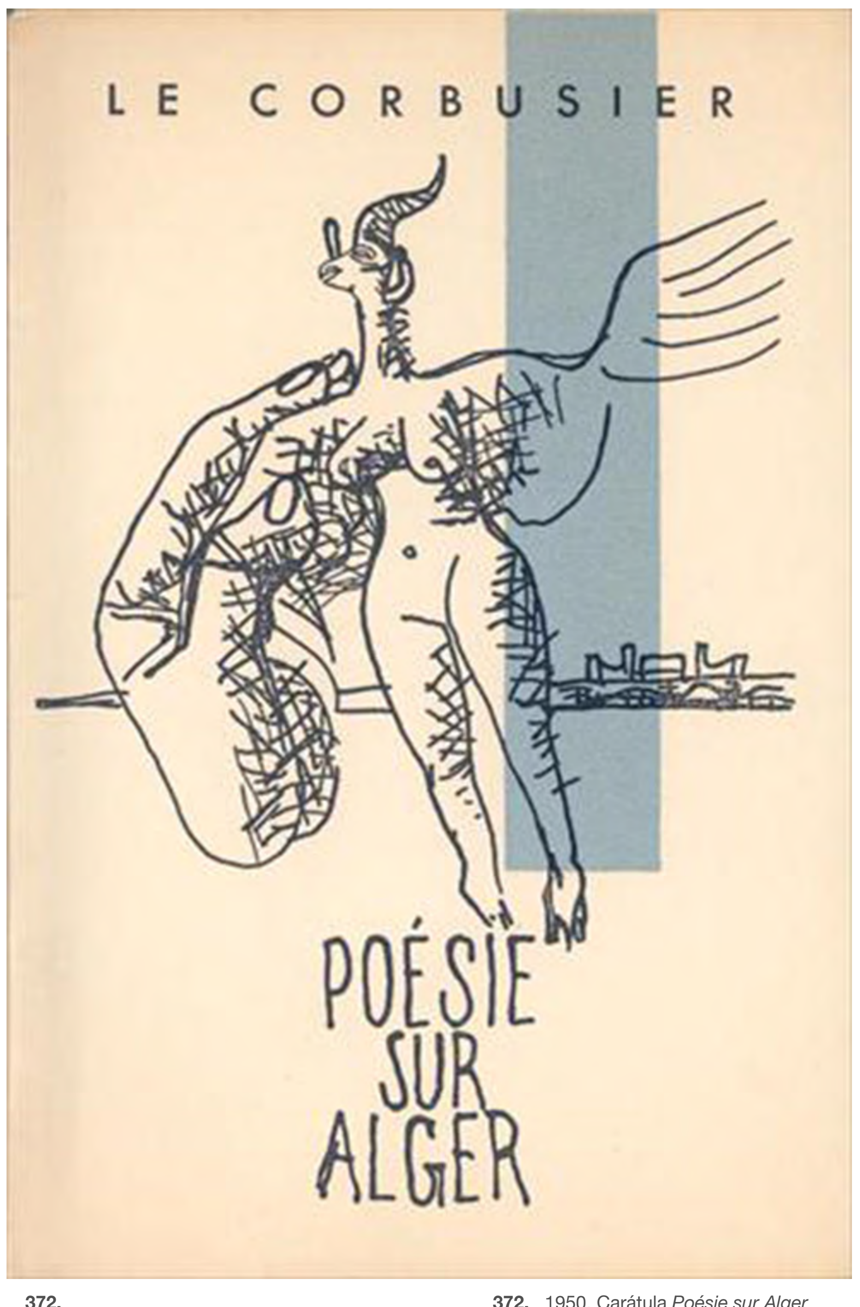
Varios autores han escrito sobre la imagen de la *Licorne*, especialmente con relación a la figura que aparece en el Mural del Pabellón Suizo.[374] La mayor

371 Ibídem.

372 LE CORBUSIER, *Urbanisme*, 1924, op. cit., p. 285.

373 Ibídem.

374 Juan Clatrava, Richard Moore, Nancy Stephenson, Mogens Krustrup, entre otros.



372.

372. 1950, Carátula *Poésie sur Alger*

parte de su atención ha sido enfocada a su posible significado simbólico tanto en términos esotéricos, como mitológicos y en algunos casos, hasta construir una relación con la figura de Ivonne y su signo zodiacal, Capricornio.[375] Sin embargo, en el intento por reconstruir la posible genealogía de esta imagen, hay una constante de los hechos y no de las interpretaciones externas, que define siempre esta relación con la ciudad. Este argumento de la relación entre la figura femenina y la ciudad, se puede cerrar y concluir con un dibujo que envía Le Corbusier a José Luis Sert, el 18 de abril de 1954 (fig. 369),[376] realizado en la parte posterior de una de las cartas-circular de suscripción previa para la compra del Poema.

En este dibujo Le Corbusier representa la figura de una mujer desnuda con alas, su pelo suelto y sus brazos estirados sobre su cabeza, que sobrevuela horizontalmente por un paisaje que conduce hacia la ciudad de Estambul, la cual es posible reconocer por la gran cúpula de Santa Sofía, que sobresalen a lo lejos. Desde la ciudad nace un cuerno de oro, resaltado en amarillo y al que él mismo nombra como *« Le corn d'or »* debajo del objeto.[377] Este cuerno lo ubica debajo de la figura femenina. A lo lejos de la imagen dibuja unas montañas, en color rosa, el mismo de las alas de la mujer. Sobre el costado izquierdo de la imagen, un grupo como de peregrinos siguen un camino que los conduce hacia la ciudad.

Con esta imagen, una vez más, plantea la relación de esta figura femenina que sobrevuela la ciudad, pero en este caso, separa la mujer del cuerno. Pareciera que Estambul, le brindara en términos simbólicos, la figura femenina de la gran ciudad y la representación y el significado simbólico del cuerno, como si se tratase de un dibujo previo al concepto gráfico de la *Licorne*; es como si fuesen las piezas de la imagen, que luego se fusionan para crear la imagen iconográfica y el signo poético de la *Licorne*. Sin embargo, este dibujo es posterior, así que lo que hace verdaderamente es reafirmar, la relación de las piezas que se han planteado anteriormente, con su posible significación.

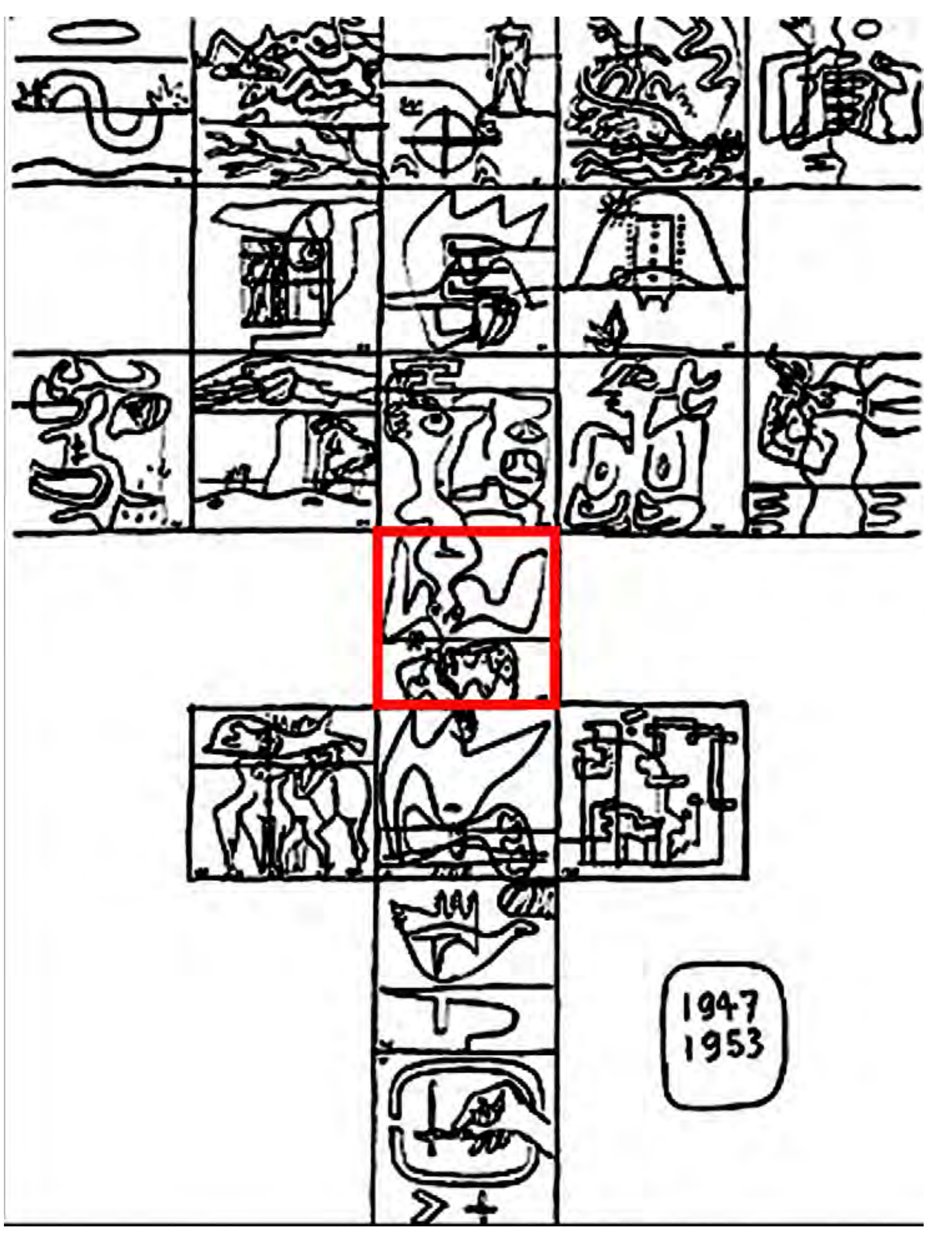
---

375 Ver: CALATRAVA, Juan, "Le Corbusier y Le Poème de l'angle droit: un poema habitable, una casa poética", 2006, op. cit., pp. 9-10.

376 Carta de Le Corbusier José Luis Sert: París 18 de abril de1954.

377 Le Corbusier escribe *« Le corn d'or »* debajo del objeto.

5.4 CUARTA FILA: La concepción de una idea



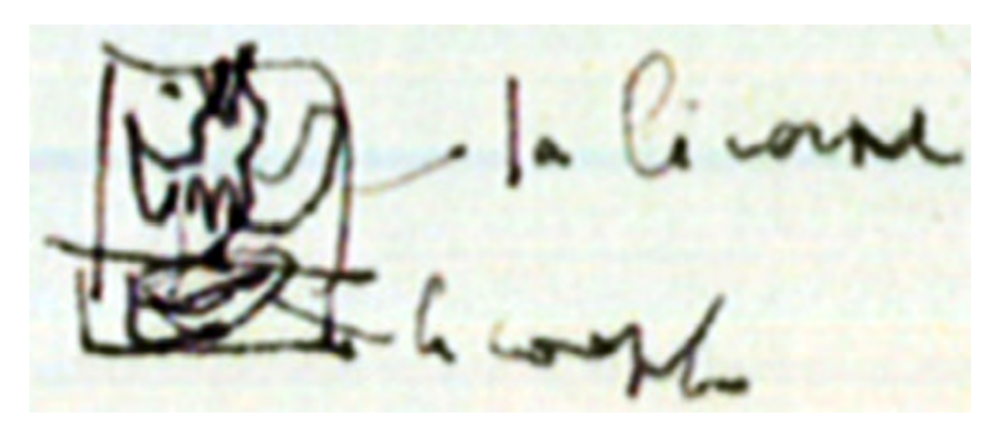
373.

373. *Fusion:* Cuarta línea del iconostasio.





374.



375.



376.

374. Detalle imagen de Fusión. Esquema preparatorio, 1951 (FLC F2-20 33, p. 12)

375. Detalle imagen de Fusion (la licorne y couchée). Esquema preparatorio 1952 (FLC F2-20 12)

376. Maqueta definitiva para la litografía D3-Fusion de *Le Poème de l'angle droit,* p. 117.

5.4.1 D3-Primera imagen: Manifestación de la concepción de una obra comprendida como una criatura viva

5.4.1.1 Maqueta para la litografía definitiva, 1953[378]

La imagen definitiva para este único recuadro de la cuarta fila del iconostasio (fig. 376), no varía gran cosa desde los dos dibujos preparatorios (fig. 374-375). La imagen a color está dividida en dos partes por una línea-franja horizontal amarilla. El área superior está identificada con un fondo negro y en términos proporcionales, es un área mayor a la inferior. La parte inferior, bajo la línea horizontal, está definida por tres áreas rectangulares en distintos colores y tamaños: un fondo blanco, un rectángulo pequeño negro sobre la zona inferior derecha y un rectángulo rojo horizontal sobre el lado derecho. Sobre la estructura de este fondo compuesto por varios colores, Le Corbusier dibuja cuatro figuras: la *Licorne* en la parte superior, dos figuras abrazadas (un hombre y una mujer) en posición horizontal y un perro en la parte inferior.

La primera figura es la imagen de la *Licorne*. La criatura está ubicada en posición vertical con su cabeza y cuerno hacia abajo. Su sinuoso cuerpo con sus alas, está dibujado sobre el área negra en la zona superior de la imagen. Su cuello es atravesado por la franja horizontal amarilla y su cabeza con su cuerno quedan en la parte inferior de la imagen, sobre la zona roja. La figura de la *Licorne* marca, con el eje de su cuerpo iniciando desde el protuberante cuerno de su cabeza, la presencia de la vertical en la imagen. El cuerpo de la criatura está representado en tres colores: el pecho es blanco, sus alas y la mitad izquierda del resto de su cuerpo en azul intenso, y sobre el ala izquierda Le Corbusier dibuja una figura indefinida roja, como si se hubiera desplazado del cuerpo.

La segunda figura es doble. Es una pareja de hombre y mujer, acostados y abrazados, los cuales consolidan el concepto de *Couchée,* que trabaja desde su pintura. Las dos figuras se encuentran ubicadas en posición horizontal, en la zona inferior de la imagen, bajo la franja amarilla. Están dibujados sobre el rectángulo rojo, y sobre ellos, Le Corbusier evidencia la presencia de las curvas y los atributos del cuerpo femenino desnudo en primer plano, con un color rosa. Esta pareja se entrelaza con la *Licorne*, en un punto de unión, entre las piernas de la mujer. El cuerno de la *Licorne* (con una fuerte presencia vertical) se introduce en la unión de las piernas de la mujer, como representación de la horizontal. Esta imagen alude a la *unión* y aquello que nace o surge de esa unión, representado en la *Licorne*. Esta unión puede ser interpretado desde distintos puntos de vista: la sexualidad, el amor, como acto de unión y creación entre una pareja, o la representación del nacimiento y surgimiento de una idea que se materializa en el acto creativo. La idea surge de lo humano, representado en la horizontal de las entrañas de la tierra. La idea o la creación, es representada como resultado y realidad en una creatura viva, expresada como la vertical.[379]

La tercera figura es el perro que se encuentra ubicado a los pies de la pareja, detrás del rectángulo negro. El perro como parte de la naturaleza, pertenece al mundo horizontal. Es la presencia del animal, que acompaña, que hace parte del mundo de la pareja. Es la mascota, el compañero, el amigo.

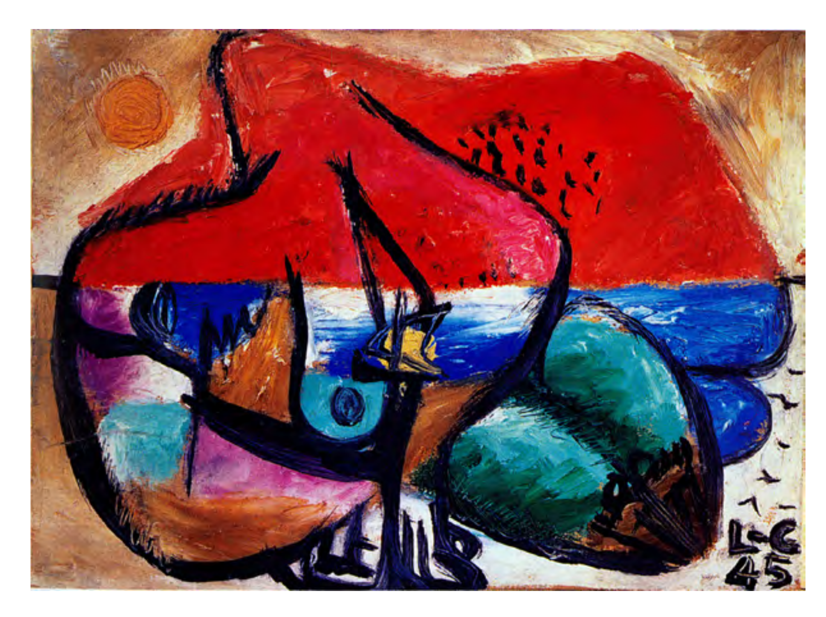
La maqueta para la litografía, en términos de color, maneja lo esencial: los colores primarios amarillo azul y rojo, y los dos no-colores, el negro y el blanco. Solo hay un color, que no pertenece a los primarios, sino al mundo de la combinación: el rosa. Este está representado en el cuerpo femenino, e aquel que se gesta y genera la vida, la creación, a partir de la fusión entre lo femenino y lo masculino.

En el texto que acompaña esta imagen Le Corbusier escribe:

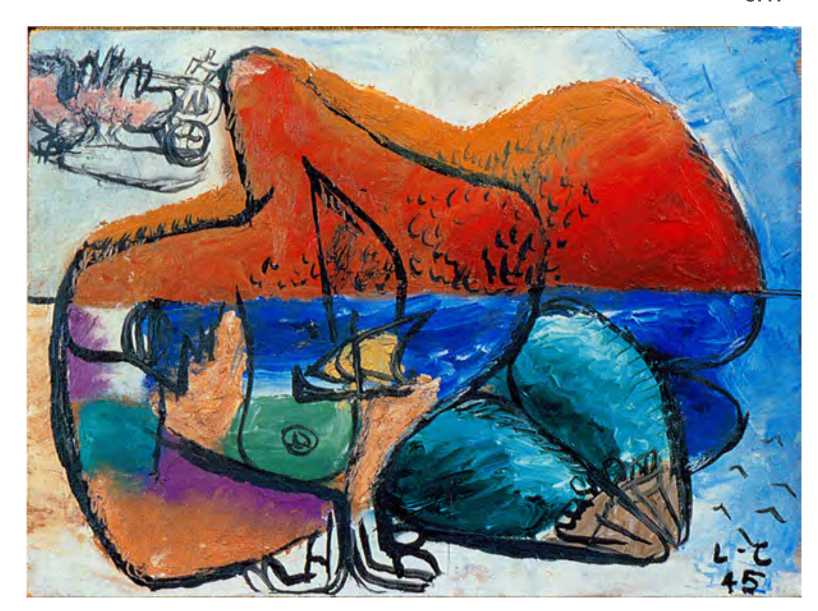
> Assis sur trop de causes médiates
> assis à côté de nos vies
> et les autres sont là
> et partout sont les : « Non ! »
> Et toujours plus de contre
> que de pour
> N'accabler donc pas celui
> qui veut prendre sa part des
> risques de la vie. Laissez
> fusionner les métaux
> tolérez des alchimies qui
> d'ailleurs vous laissent hors

378 Maqueta definitiva para la litografía D3-Fusion del *Le Poème de l'angle droit,* p. 117. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de *"Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto"* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V.*, Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.

379 Es importante recordar que Le Corbusier se refiere a la arquitectura y a la ciudad como organismos vivos, principalmente en su artículo de « *L'Espace indicible* » (1946). Ver : LE CORBUSIER, « L'espace indicible », 1946, cit.



377.



378.

377. 1945, *Femme couchée sur la mer* (FLC 189)

378. 1945, *Femme endormie* (FLC 410)

de cause
C’est par la porte des
pupilles ouverts que les regards
croisés ont pu conduire à
l’acte foudroyant de communion :
« L’épanouissement les grands
silences »…….
La mer est redescendue
au bas de la marée pour
pouvoir remonter á l’heure.
Un temps neuf s’est ouvert
une étape un délai un relais
Alors ne serons-nous pas
demeurés assis à côté de nous vies.[380]

5.4.1.2 Genealogía de la imagen y construcción del concepto

La imagen definitiva para el recuadro de *Fusion-D3*, contiene dos componentes: por un lado, la figura de la *Licorne* y por el otro, la imagen de *Couchée*; dos temas que provienen directamente de su obra pictórica. En términos de la reconstrucción de la genealogía de la imagen iconográfica del Poema, hay que dividir la búsqueda de estos dos temas, ya que desde su pintura, trabaja en cada uno de ellos por separados, hasta proponer, una serie de dibujos preparatorios en uno de sus carnets, donde une los dos temas para crear la imagen iconográfica de *Fusion*.

« La licorne »

La reconstrucción genealógica de con relación a este tema, ya se ha realizado para el último recuadro de la tercera fila del iconostasio *Chair-C5* (fig. 319), en la que ha sido demostrado el proceso de precisión de esta figura y cómo la estudia en distintas posiciones. Por lo tanto no se hará ninguna mención adicional de la figura por separado.

380 LE CORBUSIER, *Le Poème de L’Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 111-116.

El concepto de « Couchée »

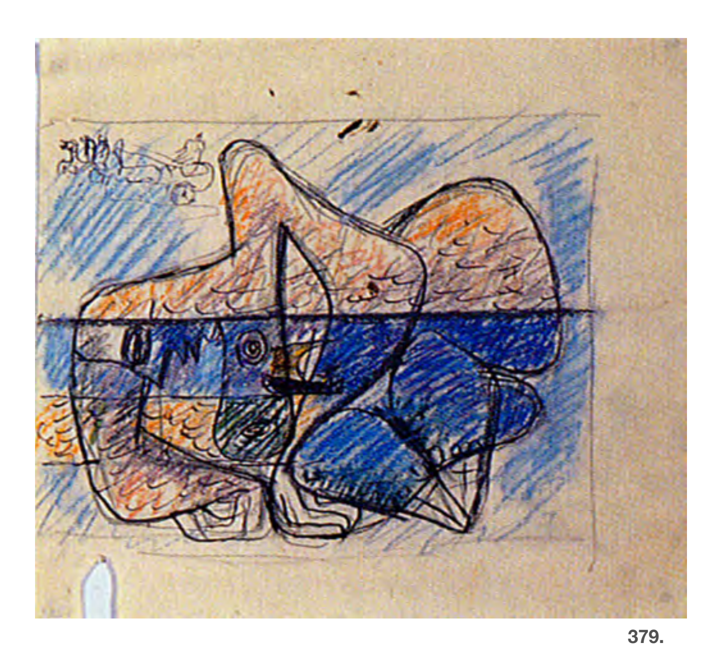
En el desarrollo de la genealogía del tema de *Couchée* en su pintura, inicia en las primeras obras con la figura femenina solamente y luego, más adelante introduce la pareja y el perro.

La primera obra relacionada con este tema, es realizada en 1945 y está titulada *Femme couchée sur la mer* (fig. 377).[381] En esta primera pintura sólo hace referencia a una mujer. En ella la mujer se encuentra en posición fetal, con su cuerpo de frente al espectador y su cara de perfil. Una línea de horizonte atraviesa su cuerpo dividiéndolo en dos, de la misma forma que ya se había visto en el dibujo de la *Licorne* en el carnet *Indes F24 1952* (fig. 341)[382] en el que la dibuja en posición horizontal, con la mitad de su cuerpo sobre la línea de horizonte, referenciado con colores cálidos entre las gamas del rojo. Su silueta representa, de forma análoga, la curvatura de unas montañas a lo lejos del horizonte. La otra mitad del cuerpo la representa bajo una sucesión de colores fríos que van entre verdes, azules y violetas, los cuales se contraponen a los cálidos de la parte superior. En la pintura de *Femme couchée sur la mer* (1945) (fig. 377), también trabaja el contraste de colores cálidos y fríos: la franja del cuerpo que está sobre la línea de horizonte la representa una vez más, con colores cálidos: naranjas y rojos; mientras que la parte inferior con colores fríos: azules, verdes, violetas. Como el nombre de la pintura lo indica, la figura parece tener sumergido medio cuerpo en el agua, en este caso en el mar. La otra parte de su cuerpo, la cual queda fuera del agua, pareciera otra vez, aludir a la silueta de unas montañas. Con el cuerpo femenino en posición horizontal, una vez más, logra consolidar la imagen de un paisaje, que enfatiza con un detalle: sobre la esquina superior izquierda pinta un sol naranja como referencia a la posición del cielo. Varios temas se equilibran en esta imagen: frío y cálido, fuego y agua (sol y mar), mojado y seco, la línea recta del horizonte y la sinuosidad de la línea de las montañas o del cuerpo de la mujer.[383]

381 FLC 189

382 LE CORBUSIER, « Carnet Indes F24 1952 », dans *Le Corbusier: Carnets, Vol. 2 1950-1954*, 1988, op. cit., fig. 706.

383 Naïma y Jean-Pierre Jornod escriben sobre esta imagen: « Infléchis sable comme l'horizon de la mer... ligne droite épousant l'axe des lois fondamentales: biologie, nature, cosmos. Obéissant à la loi de la pesanteur, soumis aux exigences psycho et physiologiques de l'être, aux conséquences des saisons et des climats, le bâtisseur se reconnaît comme un produit du soleil, comme un admirateur du soleil, le soleil est son maître. Etc., etc. Raisons suffisantes pour conditionner un métier, rigueur capable de former le caractère, acceptation d'un rôle dur et sans compromission propre à discipliner la vie quotidienne et totale et à imposer le renoncement à bien des menus plaisirs. Ainsi se fait un homme de métier, en ce temps d'immense, universelle et individuelle mutation. Infléchis sable comme l'horizon de la mer, il est, il doit être, il devrait être l'un des outils de mesure pouvant servir de niveau, de repère au sein du fluctuant et de la mobilité. Son rôle social est



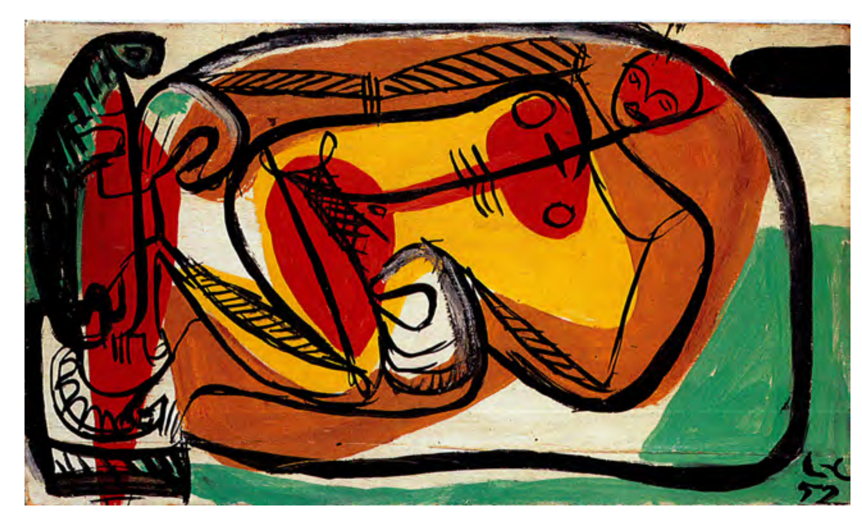
379.



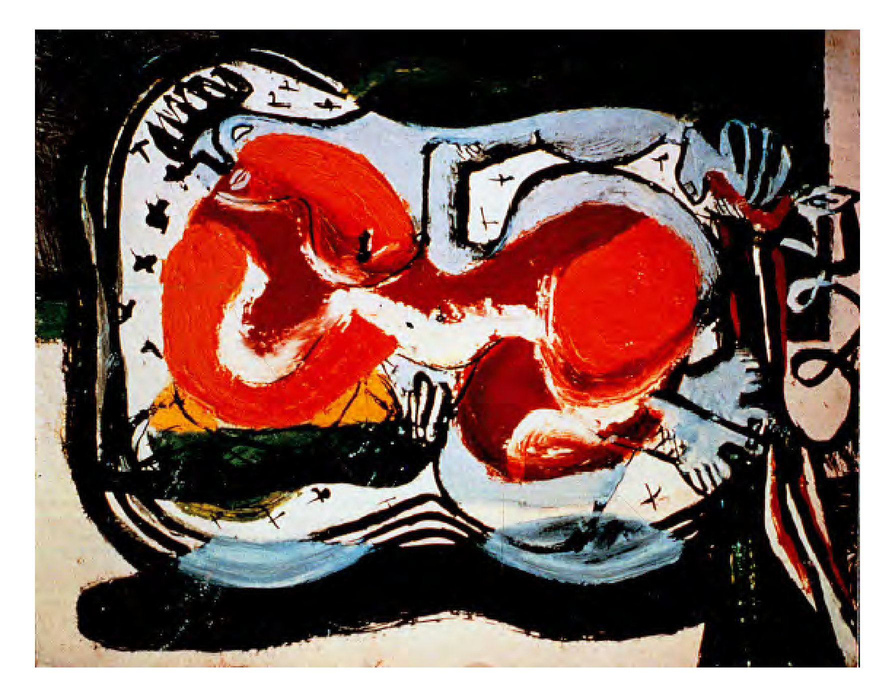
380.

379. *Îles sont des corps de femmes* (FLC 4231)

380. 1948, *Odyssée* ou *« Les îles sont des corps de femmes à demi immergés qui reçoivent les bateaux dans leurs bras.»* Tapisserie. (Ver Jornod, fig. 610)



381.



382.

381. 1952, *Femme couchée* (FLC 197)

382. 1964, *Femme couchée* (FLC 185)

Con esta pintura, una vez más, aparece el tema de la mujer horizontal y la relación de sus curvas con un paisaje montañoso que circunda un horizonte. Sobre esta imagen Naïma y Jean-Pierre Jarnord, dicen:

> Dès le premier contact, Le Corbusier fut subjugué par la mer. Dès lors, omniprésente dans son esprit jusqu'à recevoir son dernier souffle, elle est à l'origine de nombreuses réflexions' et textes dont Tout arrive en fin à la mer, rédigé le 26-27 novembre 1954, à Chandigarh.
>
> L'origine de la figuration particulière de ce corps de femme semble concomitante aux méditations de l'artiste sur le rôle du bâtisseur, révélées dans un texte du 27 juin 1945.
>
> Ce tableau remarquable relève d'un graphisme souligné, à dominante de courbes, surajouté à de larges aplats de couleurs, destinés à construire le sujet et à lui donner sa lumière et sa délicatesse. Un corps de femme occupe toute la largeur du tableau, surplombant la ligne d'horizon ; certaines parties prennent la forme de monts ou d'îles, rappelant le paysage brésilien décrit par le peintre après son retour de Rio. En transparence, un paysage de mer avec un voilier s'inscrit dans le corps. A gauche, au-dessus de 1; tête, un soleil, incarnation du bâtisseur. Cette sirène, surgie des flots, véritable osmose de formes et de couleurs, témoigne du langage poétique du peintre, souple et rythmé pour s'adapter aux mouvements lyriques de son âme.[384]

En el mismo año, Le Corbusier realiza una variación de esta pintura y la titula *Femme endormie*: « *Les îles sont des corps de femmes à demi immergés*

---

là. Ce rôle le désigne pour être clairvoyant : ses disciplines ont installé l'orthogonal dans son esprit. L'orthogonal fait d'angles droits, favorise les mesures, les appréciations exactes. Mais les usages d'un métier en pleine décadence - l'architecture - l'ont conduit aux manipulations et aux compromissions. En effet, qu'est cet étrange gargouillis qu'on perçoit, émané de son œuvre? Plutôt que d'avoir digéré, il rote, ma foi ! Ses nourritures, l'œuvre et les œuvres du passée, il les fait remonter et les propose à l'appétit pantagruélique d'une nouvelle société! » (Extrait d'un texte manuscrit de Le Corbusier sur 4 pages, non titré et daté du 27 juin 1945 ; collection particulière). JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tome II, 2005, op. cit., p.790

384 En la explicación de Naïma y Jean-Pierre JORNOD sobre esta imagen, presentan una cita de Le Corbusier tomada de *Mise au point*, (Forces Vives, Paris, 1966, p. 14), en la que dice: «J'ai déjà écrit quelque part que la constance est définition de la vie car la constance est naturelle et productive. Pour être constant il faut être modeste, il faut être persévérant. C›est un témoignage de courage, de force intérieure, une qualification de la nature de l›existence. La vie vient au travers des hommes ou bien les hommes viennent au travers de la vie. Ainsi naissent toutes sortes d›incidences. Regardez donc la surface des eaux. Regardez aussi tout l›azur tout rempli du bien que les hommes auront fait car pour finir, tout retourne à la mer. En fin de compte, le débat se pose ainsi : l›homme seul face à lui-même. Lutte de Jacob et de l›ange à l›intérieur d›un homme. Il n›y a qu›un seul juge, sa propre conscience, c›est-à-dire vous-mêmes. [. . .] La recherche de vérité n›est pas facile. Car il n›y a pas de vérité aux extrêmes. La vérité coule entre deux rives, mince filet d›eau ou masse croulante du fleuve... Et à chaque jour différente ». Ver: Ibid., p.788

qui retiennent les bateaux entre leurs bras » (1954) (fig. 378).[385] En ella mantiene la misma paleta de colores, pero con una intensidad menor. Sobre la esquina superior izquierda, remplaza el sol por la figura de un hombre que conduce un carruaje halado por cuatro caballos, como un artefacto que sobrevuela por los aires. El hombre de pie, está pintado a una escala bastante menor que la figura de la mujer en posición fetal. Todos los demás elementos se mantienen en la misma posición. La otra característica que cambia es el color del cielo: en la pintura anterior, el cielo presenta colores naranjas, como si fuese un atardecer, evidenciado también por la presencia del sol; en esta nueva pintura, el cielo es de colores fríos, entre azules y grises, como si estuviese representando un cielo en las horas de la mañana, con una luz más blanca.

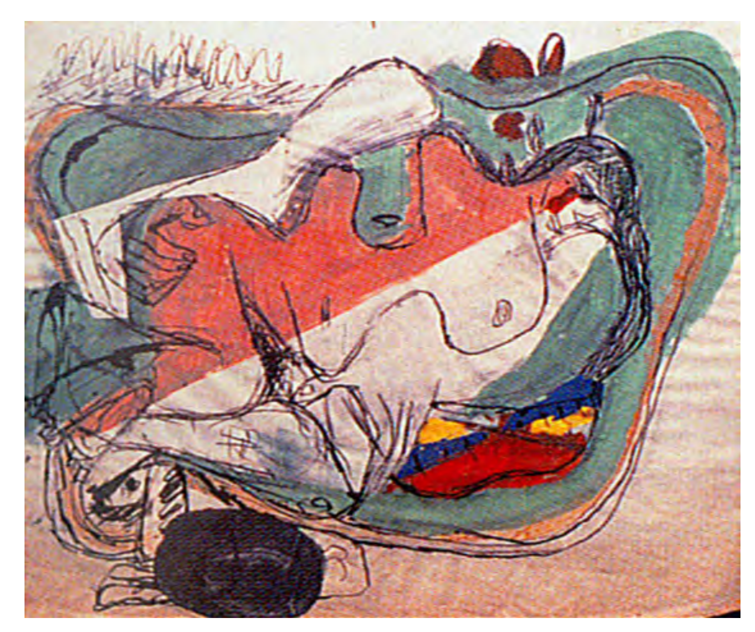
De esta pintura hay un dibujo preparatorio sin fechar, realizado en crayola y titulado *Les îles sont des corps de femmes* (fig. 379). Con este título reafirma la relación entre la comprensión de la figura femenina entendida ahora como isla. En este dibujo, la parte de la figura que se encuentra sumergida en el agua la dibuja en tonos azules, y la parte de su cuerpo que permanece fuera del agua, es decir, la parte análoga a las islas, la dibuja en un color opuesto complementario: el naranja. En este dibujo Le Corbusier dibuja el cielo en el mismo azul del agua, y sobre la esquina superior izquierda de la imagen, dibuja el hombre conduciendo el carruaje halado por los caballos. El carruaje que se desplaza por los cielos en una dirección fuera del cuadro, como si aludiera a una figura mitológica.

Tanto en la pintura como en el dibujo, dibuja en la parte central del de la imagen, entre uno de los senos de la mujer y uno de sus brazos, un pequeño barco con vela, con el que reafirma el concepto del agua, la isla y la relación con el tema histórico mitológico.

Sobre la pintura Naïma y Jean-Pierre Jornord, plantean la relación del tema de esta obra y posiblemente del dibujo con el tema mitológico:

> De thème et de format identiques au tableau Femme couchée sur la mer (no 327), cette œuvre comporte peu de variation. Le soleil est remplacé par un petit dessin figurant Apollon sur le char solaire tiré par des chevaux, que l'on distingue mieux sur le dessin d'étude (fig. 609). Le songe prend la forme d'une évasion dans l'espace - une dimension solaire. Le Corbusier nous rappelle ici sa passion pour la mythologie, par le titre inspiré de l'Odyssée d'Homère qu'il donne à cette œuvre: « Les îles sont des corps de femmes à demi immergés qui retiennent les bateaux entre leurs bras ». Cette phrase se retrouve dans les poèmes en possession de l'artiste.

385 FLC 410



383.



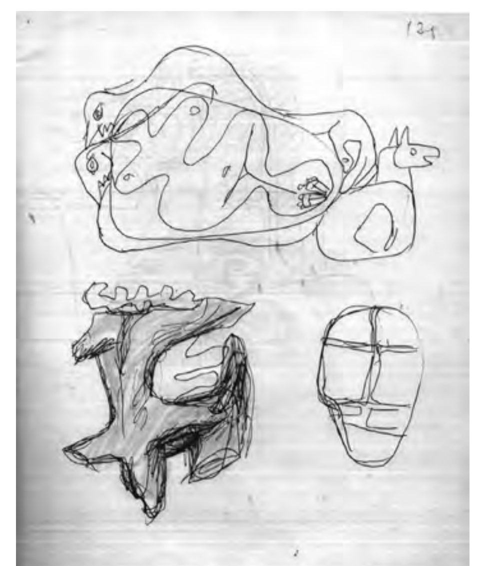
384.

383. Etude sur le thème *Le Divan* (FLC 3629)

384. Imagen de Alkymistik illustation C.G. Jung publicada en el libro de Krustrup *Porte Email,* fig. 193.



385.



386.

385. 1955, *Le chien veille*. Tapisserie (Ver Jornod, fig. 656)

386. 1951-52, Carnet *Nivola I*, p. 121 (FLC W1-8-121)

> Ce sujet sera utilisé pour un carton de tapisserie, mis au point par Vasarely en 1948, sous l'intitulé Odyssée ou « Les îles sont des corps de femmes à demi immergés qui reçoivent les bateaux dans leurs bras ».[386]

Para continuar con la relación que establecen con la mitología y con el tema de la Odisea, en 1948 Le Corbusier realiza un tapiz titulado, *Odyssée* (fig. 380).[387] En este repite la misma imagen del cuadro *Femme endormie* de 1945, pero con colores distintos, y sobre un fondo de blancos y negros. En la parte inferior del tapiz escribe: *« Les îles sont des corps de femmes à demi immergés qui reçoivent les bateaux dans leurs bras ».* Con estas palabras reafirma una vez más la relación que encuentra entre las formas de la naturaleza, como las montañas o en este caso las islas, con la figura femenina. En una apartado de una carta escrita a su hermano Albert Jeanneret, el 3 de febrero de 1961 ya en sus últimos años de vida,[388] vuelve a hacer referencia sobre este tema y cita una vez más esta frase en la que dice:

> La fuite du temps est vertigineuse. L'afflux de travaux et soucis et obligations est totalement pressant. Ma barque ne peut avoir qu'un pilote : Corbu! Mais j'ai des amis désormais à l'atelier, une famille, souriante et gaie (mais chiant de frousse dans ses culottes!). Ce sacré Corbu est un épouvantail, charmant d'ailleurs. C'est l'événement qui est pathétique, réclamer, réclamant, renâclant ! « En bref, on peut dire que 'poèmes d'Homère' ne sont rien autre chose que 'drames' ». Ceci est écrit en première page de l'Edition des "Portiques" de l'Odyssée. -Tu tournes la page et tus lis: "Les îles sont des corps de femmes à demi immergés qui reçoivent les bateaux dans leurs bras ».[389]

La mayor parte de las pinturas sobre este tema hacen referencia a una mujer, como las vistas anteriormente. En 1952 aparece una más, a la que titula *Femme Couchée* (fig. 381),[390] pero en este caso la imagen se centra totalmente en la posición de la mujer, la cual ahora aparece inmersa en una especie de capullo o burbuja. En esta pintura la línea de horizonte desaparece, ya que la mujer está un poco recostada en posición diagonal y no exactamente horizontal, como en las anteriores. Sin embargo la línea divisoria no desaparece del todo. Si se analiza la imagen, en el centro de su cuerpo, traza una línea recta que lo divide en dos. La línea es una pincelada continua que se inicia en su cabeza

---

386 JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tome II, 2005, op. cit., p.790 (fig. 6 10).

387 Tapiz publicado en: Ibídem.

388 El fragmento de esta carta está citado en: Ibid.,, p.789

389 Ibídem.

390 FLC 197

como sosteniéndola y termina en una línea perpendicular sobre el muslo de la mujer, creando y enfatizando una vez más, esta relación de opuestos perpendiculares; en este caso juegan con el direccionamiento y la posición del cuerpo, un poco en diagonal.

De « Couchée » a « Le Divan »

En un momento del proceso, esta imagen referenciada siempre a una mujer, pasa a convertirse en una pareja. Es la misma idea, el mismo concepto; sin embargo, la figura individual es remplazada por la interacción de una pareja, como se puede ver en un dibujo preparatorio, sin fechar, para el tema *Le Divan* (fig. 383).[391] En el dibujo es posible reconocer un hombre que abraza por detrás, a una mujer y apoya su gran mano sobre sus caderas. Él posa su cabeza sobre la de ella. Las dos figuras tienes sus cuerpos de frente al espectador y enmarcados en un contorno celuloide, que podría ser la referencia al diván.

Los cuerpos, como en las pinturas anteriores, están divididos por todo el centro a partir de una línea recta que los entrecruza desde la cabeza hasta los pies. Esta división la enfatizada una vez más, con la utilización del color; en este caso, pinta de rosa la parte superior de los cuerpos y deja en blanco la inferior. En este dibujo adhiere otro elemento más: en la esquina inferior izquierda de la pareja, aparece un perro acostado en el suelo, resaltado con una mancha circular oscura. Según la interpretación de Mogens Krustrup, esta imagen hace referencia a Le Corbusier con Yvonne, acostados y abrazados sobre el diván, y su perro *Pinceau* a sus pies.[392] Sobre este tema Le Corbusier realiza dos tapices, uno que se titula *Le Canapé I* en 1949 y una variación más adelante titulada *Le Canapé II* en 1957.

En el texto de *Porte Email* (2001) de M. Krustrup, en su análisis sobre los temas del Poema, escribe sobre esta figura y dice:

> The two copulating figures correspond to a sketch, FLC 3629, which presumably shows Corbu and Yvonne on a sofa. The same sofa is found on pictures with the female figure alone (e.g. the tapestries, Le Canapé I, 1949, and Le Canapé II, 1957). The sofa's curved back is also seen in the background of the portrait

391 FLC 3629

392 Ver: KRUSTRUP, Mogens, *Porte Email*, 1991, op. cit., pp. 42-43 y 128. Ver también: JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tome II, 2005, op. cit., p. 871.

387.

387. 1953, Plancha 10 *Série Unité*



388.

of Yvonne mentioned above (FLC 125).[393]

Aunque Krustrup habla directamente de la imagen de la pareja, la serie de esta pintura se inicia con la imagen de una mujer y más adelante dentro del proceso esta mujer aparece acompañada de un hombre. En el *Catalogue Raisonné de L'œuvre Peint* de Naïma y Jean-Pierre Jornod se puede observar la secuencia sobre las variaciones de este tema que empieza a desarrollar en los años cuarenta, después de la Guerra y que continúa repitiendo en los cincuenta. Este estudio llega a su máxima expresión en el momento en el que fusiona, la figura de la *Licorne* con la de *Couchée.* Con estos dos temas consolida una relación de opuestos en equilibrio, ya que la figura de la *Licorne* se encuentra en dirección vertical, introduciéndose en el centro de la pareja en posición horizontal. Esta imagen de *Fusion-D3* conjuga dos temas independientes dentro de su pintura, con dos caminos independientes, pero que se entrecruzan en un punto del tiempo para configurar la idea y el concepto.

En la página 145 del carnet *Nivola I* (fig. 366),[394] también realiza un estudio de la figura de la pareja en *Le Divan* de forma independiente. En este dibujo presenta los personajes entrelazados dentro de esta especie de burbuja que los circunda y el perro siempre sobre alguno de los costados y luego los une.

De *Couchée, Le Divan* y *la licorne* a *Fusion*

El verdadero estudio sobre la imagen que representa la casilla de *Fusion* en el iconostasio, se encuentra en el carnet *Nivola I* de 1951. En este, Le Corbusier realiza una serie de diez dibujos preparatorios (figs. 389-398),[395] de los cuales algunos son hechos a color, otros a lápiz y otros en tinta. En esta serie trabaja diferentes variaciones de aquella pareja de *Le Divan*, en conjunción con la figura de *la Licorne.* Dentro de la secuencia de las diez imágenes, solamente la primera (fig. 389)[396] y la séptima (fig. 398),[397] son a color.

Cada dibujo está realizado sobre una página entera del carnet. En cada una de las variaciones, las mismas cuatro figuras se repiten: la *Licorne*, el hombre, la mujer y el perro, todos bajo la misma estructura compositiva. En los diez dibujos, la pareja aparece siempre acostada envuelta por la célula y el perro

393 Ver: KRUSTRUP, Mogens, *Porte Email*, 1991, op. cit., p. 42.
394 FLC W1-8, p.145
395 Carnet *Nivola I* (FLC W1-8, pp. 109, 113, 117, 119, 121, 123, 137, 141, 143, 145).
396 FLC W1-8, p.109
397 FLC W1-8, p.137

 388. 1957, *Le Corbusier Secret*, (f. 71)

tendido a su lado. En algunos dibujos, las cabezas de la pareja están ubicadas hacia el lado derecho y en otras al izquierdo; según esto, la posición del perro también varía entre los dos extremos de ellos. Así mismo, la figura de *la Licorne* se encuentra invariablemente en posición vertical, perpendicular con respecto a la pareja y a una línea de horizonte que atraviesa su cuello. En todos los dibujos, la criatura siempre inserta su cabeza y cuerno bajo tierra, penetrando la burbuja que circunda la fusión de los dos cuerpos entrelazados.

Con respecto a la pareja, en todos los dibujos aparece una línea recta que divide los cuerpos de la pareja por mitad. La división la evidencia en algunos casos con color y otros con sombra. Esta línea distingue la relación y el equilibrio de opuestos entre los lados. En el cuerpo de *la Licorne* sucede lo mismo, con una línea vertical que cruza por el eje central de su cuerpo. En algunos casos, la línea divisoria aparece desde su cabeza hasta sus caderas; en otros, la verticalidad está definida por la posición de su cuerpo con relación al cuerno, y la línea divisoria es la que conforma la unión de sus piernas. Como sucede con la pareja, en *la Licorne* también intensifica la división del cuerpo en dos partes a partir de sombras o del color. Si un lado está en sombra, el otro está en blanco; o si uno va de un color, el otro lo presenta en un tono más claro. En los tres últimos dibujos (figs. 395, 396, 397),[398] la verticalidad la evidencia con dos líneas verticales paralelas las cuales crean una columna o un pilar, que atraviesa su cuerpo de arriba a abajo, como si lo sostuviese verticalmente. Dentro del área de este pilar, no solo queda inmerso el cuerpo y la cabeza de *la Licorne*; en los tres casos, también queda incluida la cabeza del perro. En términos compositivos, el pilar vertical está desplazado un poco hacia el costado izquierdo de la imagen, atravesando por las caderas de la pareja.

Dentro de esta secuencia, el cuerno de *la Licorne*, en los cuatro primeros dibujos (figs. 389, 390, 391, 392),[399] se inicia en el centro de la pareja. Sin embargo, desde el quinto dibujo, el de la página 121 (fig. 393),[400] el cuerno va un poco más abajo y se inicia desde la figura del perro, como se puede ver en el quinto, sexto y séptimo dibujo (figs. 393, 394, 398).[401] A partir del octavo dibujo (fig. 395),[402] el cuerno es el que define el perfil de la cabeza del perro que está girada hacia él, como reaccionando ante el instante en que el cuerno hace contacto con su cuerpo. En este caso, el cuerno ya no toca simplemente al perro, sino que parece que se introdujese en él.

398 FLC W1-8 141, 143 y 145

399 FLC W1-8 109, 113, 117 y 119

400 FLC W1-8 121

401 FLC W1-8 121, 123 y 137

402 FLC W1-8 141

En el noveno dibujo (fig. 396)[403] se disuelve el límite, y como en un *mariage du contours*, el cuerno se funde con el cuerpo del perro. En el décimo (fig. 397),[404] siendo este el último de los dibujos de la serie, todo queda definido en un *mariage du contours*, en donde todas las figuras se convierten en una sola, a partir de la continuidad de las curvas que las definen; hombre y mujer, la relación con el animal, que así mismo, como resultado consolidan otra criatura: la *Licorne*. Este entrelazamiento de imágenes evidencia el concepto de fusión, en el que todos son una *unidad*, peros así mismo, ninguno pierde su esencia e individualidad. Hasta la figura del perro, que parecía ser secundaria, vista al detalle, es indispensable dentro de esta fusión para completar el concepto.

El detalle más importante de la construcción de esta imagen, aparece en la anotación que hace Le Corbusier sobre la esquina superior derecha del séptimo dibujo de la secuencia (fig. 398),[405] el cual es realizado a color. En ella dice: « *Chandigarh 1 mars 51. Terminaison de la création du plan de la capitale sur le rapport 7 à 7 ».*[406] Y en un dibujo, dos páginas más delante,[407] de una mujer vista por la espalda, cargando un niño entre un manto y apoyado en sus caderas, observa las montañas sobre el horizonte de una pradera vacía, Le Corbusier anota: *« Chandigarh naissance d'une capitale 3 mars 51 »*.[408]

¿Cuál es la relación de esta imagen con la creación de una ciudad? No se trata de responder de forma precisa esta pregunta la cual, tal vez ni el mismo Le Corbusier la haya respondido en algún momento; sin embargo, por algunas de sus expresiones cuando se refiere a la creación de las ciudades, principalmente en su artículo de *« L'espace indicible »* (1946), y las reflexiones planteadas con respecto a las imágenes analizadas en la genealogía de la última casilla de *Chair-C5*, las cuales hacen referencia a la *Licorne*, se podría afirmar que hay una relación directa de la *Licorne* con la ciudad, y de la imagen de *Fusion-D3* con el acto creativo, que en este caso se fundamenta en el proyecto de ciudad para Chandigarh.

Como se ha afirmado al inicio de esta tesis, Le Corbusier no busca revelar directamente una explicación precisa de lo que se encuentra detrás de una pintura, ya que como dice en su libro *Le Corbusier, textes et Planches: L'atelier de la recherche patiente* (1960): *« La peinture est une bataille terrible, intense, sans*

403 FLC W1-8 143

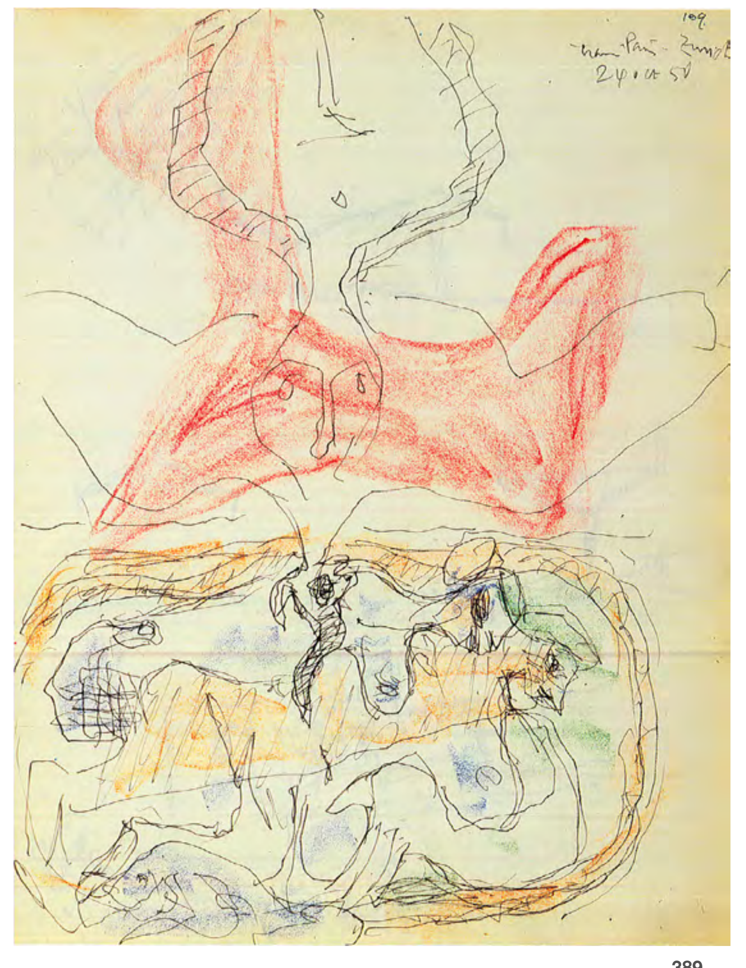
404 FLC W1-8 145

405 FLC W1-8 137

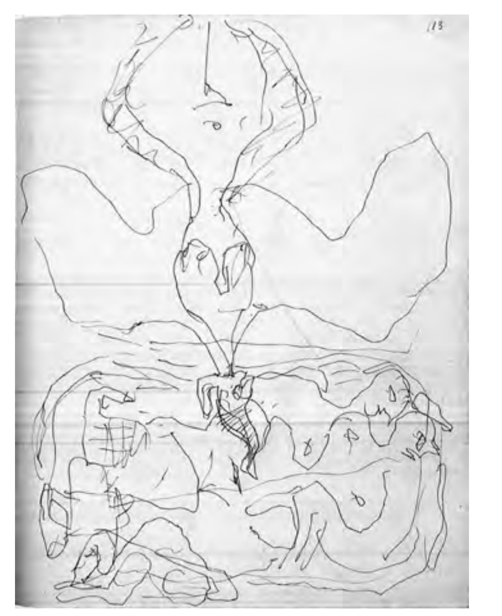
406 FLC W1-8, p.137

407 FLC W1-8, p.139

408 FLC W1-8, p.139



389.



390.



391.



392.



393.

389. 1951-52, Carnet *Nivola I*, p. 109 (FLC W1-8-109)
390. 1951-52, Carnet *Nivola I*, p. 113 (FLC W1-8-113)
391. 1951-52, Carnet *Nivola I*, p. 117 (FLC W1-8-117)
392. 1951-52, Carnet *Nivola I*, p. 119 (FLC W1-8-119)
393. 1951-52, Carnet *Nivola I*, p. 121 (FLC W1-8-121)
394. 1951-52, Carnet *Nivola I*, p. 123 (FLC W1-8-123)
395. 1951-52, Carnet *Nivola I*, p. 141 (FLC W1-8-141)
396. 1951-52, Carnet *Nivola I*, p. 143 (FLC W1-8-143)
397. 1951-52, Carnet *Nivola I*, p. 145 (FLC W1-8-145)
398. 1951-52, Carnet *Nivola I*, p. 137 (FLC W1-8-137)



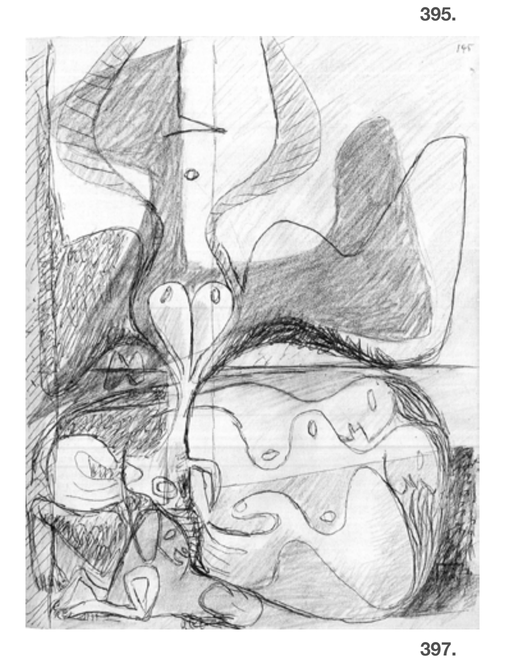
394.



395.

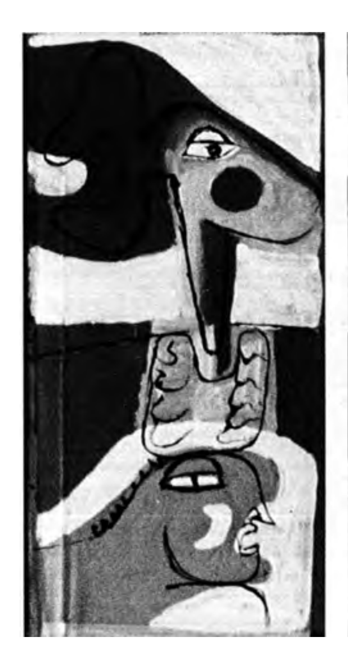


396.



397.

398.







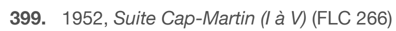
399.



400.



401.



399. 1952, *Suite Cap-Martin (I à V)* (FLC 266)

400. 1952, *Suite Cap-Martin II (La Licorne)* (FLC 299-2)



401. 1952, *Suite Cap-Martin V (Fusion)* (FLC 299-2)

pite, sans témoins : un duel entre l'artiste et lui-même. La bataille est intérieure –dedans- inconnue au dehors. Si l'artiste la raconte, c'est qu'il est un traitre vis à vis de lui-même ! » [409]

Con relación a las afirmaciones anteriores, a esta imagen de *Fusion-D3* y a la frase en la que afirma el nacimiento de una ciudad, no dejan de resonar una serie de frases sueltas dentro de su artículo de *« L'espace indicible »* (1946), las cuales le dan sentido y argumento a la hipótesis sobre el acto creativo y la idea de la creación de la ciudad o la arquitectura, entendido como un organismo vivo:

> (…) toute la vie rassemblée dans une forme organisée, un être vivant est créé, un vrai plan d'urbanisme est fait.[410]
>
> (…) l'architecture met au monde des organismes vivants et harmonieux comme nous l'enseigne la nature même. Ces organismes sont debout sur le sol, ou debout tenus au-dessus du sol par leurs pilotis.
>
> (…) toute a été analysé, mesuré, dosé, construit, proportionné; des organismes sont apparus, dressés au étendus dans les villes. (…)
>
> On mesure bien que l'urbaniste, gérant tout aussi bien la troisième dimension –la hauteur-[411] que les deux premières –l'étendue-,[412] détient la mystérieuse destinée gracieuse ou magistrale de la ville. Il est le maître du grand théâtre de la beauté.[413]
>
> (…) une vérité urbanistique: l'harmonie entre nature et homme, entre nature du milieu et entreprise déférente et courageuse des hommes.[414]
>
> L'architecture met au monde des organismes vivants. Ils se présent dans l'espace, à la lumière, se ramifient et s'étendent comme un arbre ou une plante. (…) La maison est devenue un être vivant, une fois encore, sur un sol, et il ne fait qu'y prendre appui. [415]
>
> (…) Comment, ici encore, ne point parler d'être vivant, puisqu'on aperçoit sur les plans et les maquettes, les tendons et les ors de support et d'accrochage, les nappes musculaires et les viscères contenant les foules. Une telle biologie, incontestable, résulte. Tel est le fruit d'une juste prise de possession de l'espace interne et externe, éclairée par une volonté plastique inlassablement aux aguets.[416]
>
> (…) la maison est comme l'intégrale de l'homme : son cœur et son corps sont dans la maison et ont fait la maison. Le dedans et le dehors ne font qu'un, et si les choses s'y prêtent, le dedans, le dehors et l'alentour ne font qu'un. Prise de possession du milieu. Et le milieu c'est l'espace saisissable. (…)
>
> (…) il n'y a pas de rupture, il y a alliance, il y a scellement, il y a unité, éclatement vers le dehors et pénétration dans le dedans. [417]

El estudio y las variaciones del tema de *Fusion-D3* no terminan en el carnet de *Nivola I*, ya que más adelante realiza otras planchas o pinturas en los que sigue investigando los temas de que componen la imagen, pero una vez más por separado. Algunos ejemplos se pueden ver en una de las litografías para la serie *Unité* (fig. 387),[418] o en la *Suite Cap-Martín* de 1952 (fig. 399); sin embargo, aunque esta obra está compuesta por cinco figuras, dos de ellas están relacionadas con los dos temas que componen la imagen del *Fusion-D3* del Poema, pero por separado. En la segunda imagen de la *Suite* pinta solamente, el torso y la cabeza de la *Licorne,* en la misma posición de la imagen del Poema y la titula, *Suite Cap-Martín II (La licorne)* (fig. 400).[419] Y la quinta imagen que compone la *Suite,* es el detalle de los torsos abrazados que componen la imagen de *Le Divan* o *Couchée,* sin embargo la titula *Suite Cap-Martín V (Fusion)* (fig. 401),[420] reafirmando con el título, el concepto ya elegido para la imagen iconográfica del Poema.

---

409 LE CORBUSIER, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, 1960, op. cit., p. 219.

410 En este texto se refiere al Plan Macià de Bracelona. Ver: LE CORBUSIER, « L'espace indicible », 1946, op. cit., p. 12

411 La altura puede ser entendida como la *vertical*.

412 La extensión puede ser entendida como la horizontal.

413 En este texto se refiere a Anvers. Ver: LE CORBUSIER, « L'espace indicible », 1946, op. cit., p. 12.

414 Con estas frases se refiere a París. Ver: Ibídem.

415 En este texto se refiere al Palais du Ministère de l'industrie en Moscú. Ver: Ibídem..

416 En este texto se refiere al Palais des Soviets. Ver: Ibídem.

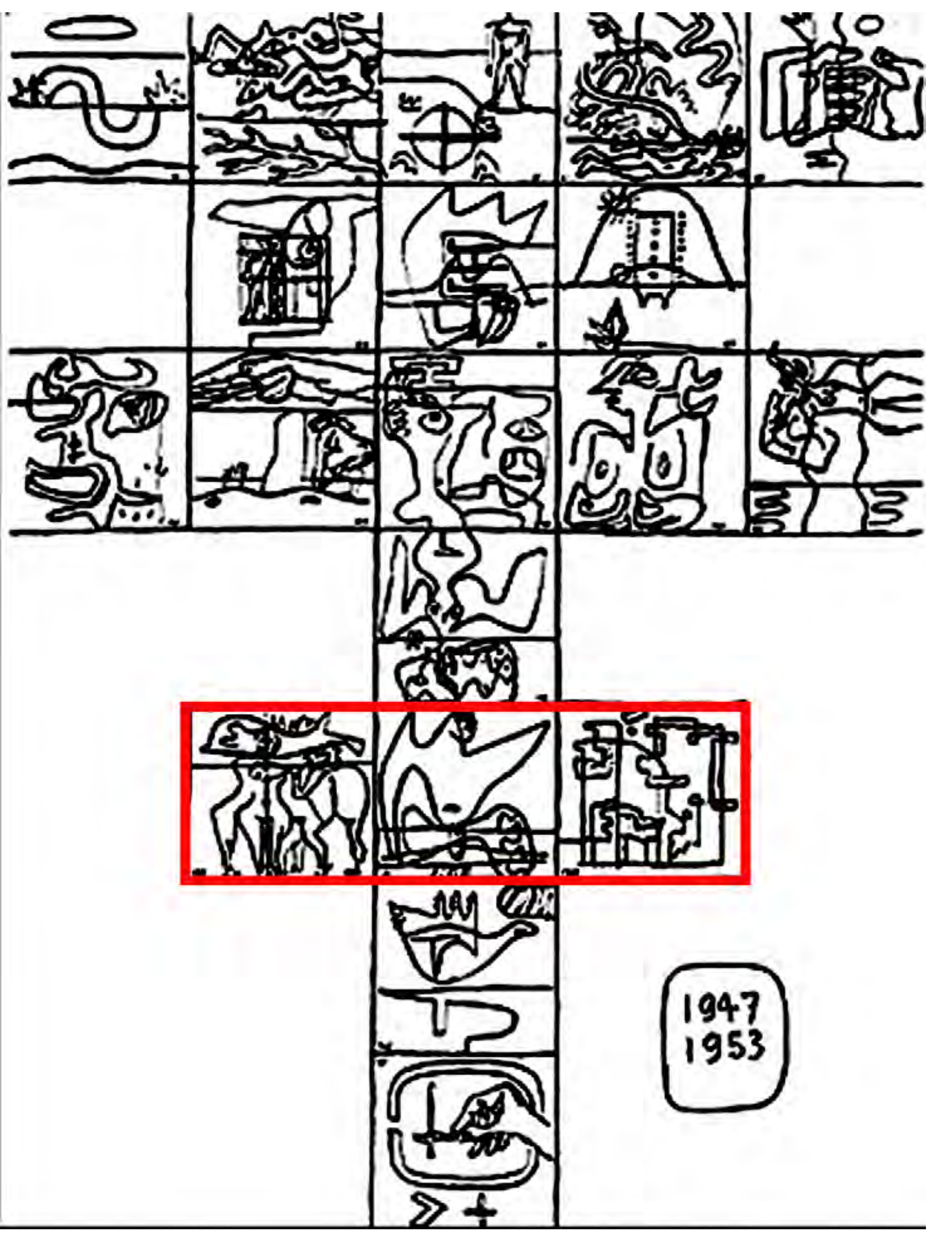
417 Con este texto se refiere a la fachada del proyecto del Ministère de l'Éducation Nationale et de la Santé Publique de Rio-de-Janeiro. Ver: Ibid., p. 13.

418 LE CORBUSIER, *Série Unité*, planche no. 10, 1953.

419 FLC 266 (2)

420 FLC 266 (5)

5.5 QUINTA FILA: El aporte escencial del autor



402.

402. *Caractère*: Quinta línea del iconostasio.



403.



404.

405.

403. Primera imagen -quinta fila, Carnet *Nivola I,* p.184, 1948 (FLC W1-8 184).

404. Primera imagen -quinta fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)

405. Maqueta definitiva para la litografía E2-Caractère de *Le Poème de l'angle droit,* p. 125.

5.5.1 E2-Primera imagen: manifestación del sentido de lucha

5.5.1.1 Maqueta para la litografía definitiva, 1953[421]

La imagen definitiva para esta casilla (fig. 405), está estructurada a partir a partir del cruce de dos líneas blancas-azulosas perpendiculares, sobre un fondo negro: una horizontal y otra vertical. Estos dos ejes conforman una cruz de cuatro ángulos rectos, desplazada sobre el área izquierda del recuadro, la cual organiza la composición. La imagen está consolidada por cinco figuras dispuestas: tres mujeres, un caballo y un pez.

Tres figuras femeninas, cada una definida con un color y una postura, están dispuestas de pie alrededor del eje vertical de la cruz. La primera, se ubica sobre el costado izquierdo del eje; parada de perfil, mira hacia el lado derecho y exhibe sus voluptuosas curvas. Su cuerpo es representado en un color blanco. El cuerpo de la segunda mujer, parada frontalmente, está centrado sobre la línea que demarca el eje vertical de la cruz; ésta atraviesa su cuerpo y lo divide en dos franjas iguales. El lado izquierdo, en color negro –el mismo del fondo-, y delineado por el mismo tono blanco-azuloso de la cruz. Por el fondo negro, los detalles de su fisonomía femenina quedan en penumbra. El lado derecho del cuerpo es presentado en su totalidad, en un tono azul claro con el cual delinea todos los detalles de la fisonomía del cuerpo desnudo, en contraposición a la oscuridad del anterior. La tercera figura, ubicada sobre el costado derecho del eje de la cruz, está contrapuesta en espejo a la primera. Ella mira hacia el lado izquierdo de perfil. Con ellos cierra y consolida el espacio de las tres mujeres, alrededor del eje vertical. Esta figura es presentada en color rojo.

Tras esta tercera figura, sobre el área derecha del recuadro, aparece la parte trasera de un caballo delineado de perfil, en un tono blanco casi gris. Este se funde con otro personaje de rojo, que se suma a la aglomeración de las tres mujeres iniciales. Sobre ellos, la línea horizontal que conforma la cruz, atraviesa a las tres mujeres a nivel de los hombros, como si se tratase de un tubo. Este tubo se apoya sobre los hombros de las dos mujeres de perfil, también sobre la mano que levanta el personaje rojo, el cual parece sostenerlo y sobre el lomo trasero del caballo.

En la parte superior de la línea horizontal, sobre el área donde se cruza con la vertical, presenta la verdadera fuerza de la imagen, por la fusión y confusión de los personajes. Una mancha amarilla sobre el fondo negro, define la imagen de un gran pez de perfil, con su cabeza mirando hacia el costado izquierdo de la imagen y su cola ubicada sobre el derecho. El pez está centrado sobre la línea del eje vertical de la cruz. Contrapuesto sobre el fondo amarillo que representa el pez, aparece delineada la cabeza de perfil del caballo, levantada con su boca abierta, sus orejas levantadas y resaltadas en un tono azul claro. El caballo mira en la misma dirección del pez. Contrapuesta a estas dos figuras animales, en primer plano aparece delineada la cabeza de la primera mujer de blanco, ubicada de perfil sobre la izquierda de la imagen. Su cara se fusiona con el inicio de la cabeza del caballo. Así mismo, la cabeza del caballo, oculta la cara de la otra mujer de azul que se encuentra en posición frontal, sobre el eje vertical. En este punto de encuentro, Le Corbusier dibuja las dos orejas del caballo, en el mismo color azul de la mujer, y en la misma posición en la cual se encontraría ubicada su cabeza. Con ello no es claro, si las orejas azules son verdaderamente del caballo o si salen de la cabeza de la mujer. Por lo tanto, la cabeza de caballo, la de las dos mujeres mujer y el pez, se funden en un mismo punto de encuentro; en el lugar que se conforma el ángulo recto.

Solo queda una figura que no se funde con los otros personajes, en el mismo punto de la vertical; es el personaje de rojo, que se encuentra en el centro del recuadro. Este sostiene con su hombro y su mano, el tubo horizontal. Es el único que realza su cabeza independiente, en un tono azul, sobre el centro de la imagen. Sobre su cabeza, se posa un gran gorro que lo hace sobresalir e individualizarse de la fusión de las cabezas de los demás.

De esta imagen es posible realzar los siguientes puntos: en primer lugar, presenta una clara línea divisoria entre cuerpo y cabeza, con la que diferencia lo corporal y la razón, con la conciencia del objetivo, en la medida en que hace alusión a la lucha. En segundo lugar, representa la fuerza y el equilibrio: la fuerza del animal y el equilibrio impartido por la vertical que conforma tanto la línea, como los tres cuerpos que se disponen de forma organizada y que a su vez, conforman un espacio común entre ellos, como referencia la lucha conjunta. En tercer lugar, la referencia al trabajo en equipo sobre un mismo ideal, en tanto que tres figuras humanas, en compañía de un caballo como herramienta y compañero de lucha, se reúnen en torno a un mismo ideal, en este caso definido y representado por el equilibrio de la línea horizontal. La figura del pez podría representar ese objetivo común, la dirección horizontal.

421 Maqueta definitiva para la litografía E2- Caractère del *Le Poème de l'angle droit,* p. 125. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de *"Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto"* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.



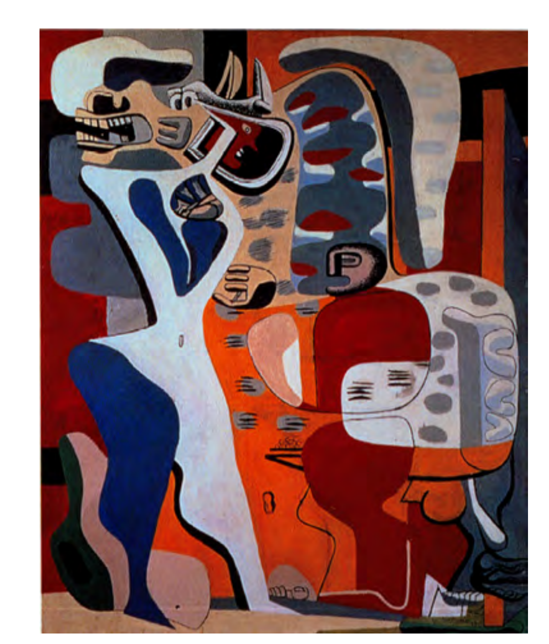
406.



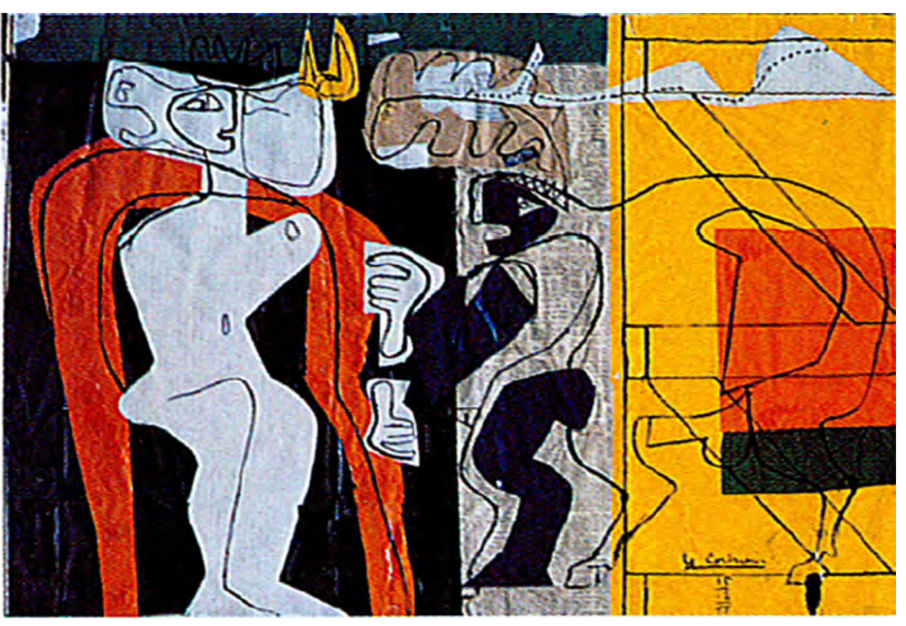
407.



408.



409.



410.

406. 1929, *Le Cirque. Femme et cheval* (FLC 32)
407. 1936, *Femme et cheval* (FLC 114)
408. 1943, *Cirque vertical* (FLC 19)
409. 1938, *Menance* (FLC 117)
410. 1958, *Femme et maréchal-ferrant* (ver Jornod, fig. 419)

Con el texto que acompaña la imagen, las figuras y la composición adquieren sentido:

Un poisson – des traversées
(et des traverses)
Un cheval – des équipées
(et des batailles)
Les amazones prêtes
Partir aller rentrer et
partir encore et
se battre lutter toujours
soldat.
Les amazones son jeunes
ne vieillissent pas.[422]

5.5.1.2 Genealogía de la imagen y construcción del concepto

Según la imagen definitiva, son cuatro los elementos que la conforman: las mujeres, el caballo, el pez y la cruz. La genealogía de esta imagen puede ser reconstruida a partir de dos temas que Le Corbusier estudia tanto en su pintura, en dibujos y aguadas, desde finales de los años veinte; por un lado, este esquema lo que él denomina como *Le Cirque* y por el otro, *Femmes et Cheval* .

En términos de su pintura es posible reconocer seis obras en las que desarrolla este tema: *Le Cirque, Femme et Cheval* (1929), *Femme et Cheval* (1936),[423] *Menace* (1938), *Cirque Horizontal* (1942), *Cirque Vertical* (1943), *Femmes et Cheval* (1944) (figs. 406-410).[424] En términos de dibujos y aguadas, son generalmente estudios para pinturas, litografías o tapices sobre el mismo tema, los cuales son realizados paralelamente. Tanto en los dibujos preparatorios como en las pinturas, es posible hacer una clasificación de dos grupos según la composición. Por un lado está la relación de los términos, principalmente en las pinturas: caballo – mujer – circo. Y el segundo grupo, tienen que ver con la repetición compositiva de un mismo tema, a partir del cual se genera el resultado de la imagen del Poema.

Tres pinturas presentan el estudio del tema, entre finales de los veinte y los treinta: *Le Cirque, Femme et Cheval* (1929), *Femme et Cheval* (1936) y *Menace* (1938) (fig.406, 407, 409).[425] Dos de ellas están ejecutadas en un formato vertical y la otra, horizontal. Las tres presentan una estructura similar: sobre el área derecha del recuadro, aparece la figura de un caballo, generalmente presentando con su parte posterior hacia el espectador o ubicado de perfil. Su cabeza está siempre girada hacia el costado izquierdo de la imagen. Sobre el área izquierda una figura humana, acompaña al caballo.

La primera pintura, *Le Cirque, Femme et Cheval* (1929) (fig. 406),[426] presenta una composición clara y ordenada. Tres figuras componen la imagen: una mujer, un caballo y un perro. Si se traza de un eje vertical divisorio por el centro de la obra, aparece sobre el costado izquierdo de la imagen, una mujer de fisonomía y atuendo atlético, realzada en tonos fríos (azules, grises y negros) y parada de frente, en posición vertical. En contraposición, sobre el otro costado del imaginario eje divisorio, la mujer rodea con su brazo y una cuerda, el cuello de un caballo ubicado de espalda al espectador y resaltado en un intenso rojo. El caballo gira su cabeza hacia la mujer, mientras ella amarra una cuerda amarilla alrededor de su cuello. En primer plano, frente a las patas traseras del caballo, un perro gris oscuro, se encuentra sentado de perfil y mira hacia el lado contrario del caballo.

La primera pintura presenta la contraposición de elementos: área de colores fríos (espacio de la figura humana), versus área de colores cálidos (espacio de los animales). Así mismo, en la composición hay una clara disposición del espacio, a partir de una marcada línea horizontal en primer plano, la cual identifica el suelo, y una paralela, que representa el inicio de un muro posterior, ubicado detrás de los personajes de la obra. Está horizontal se contrapone a una marcada verticalidad, consolidada también en dos planos: un primer plano, delimitado por una columna negra sobre el área izquierda de la imagen, genera un eje perpendicular sobre la primera línea horizontal. En segundo plano, sobre la línea horizontal que conforma el muro posterior, aparece otro plano negro con una delgada rendija vertical azul, como si fuese una puerta; ésta realza la contraposición de opuestos, en la medida en que consolida un ángulo recto, a partir del cruce perpendicular de planos en la parte posterior.

422 LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 119-124.

423 Esta imagen es un óleo sobre cartón, preparatorio para un Tapiz. Ver: JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme I, 2005, op. cit., p. 596.

424 Sobre el tema ver: JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme I et II, 2005, cit.

425 FLC 32, FLC 114 y FLC 117

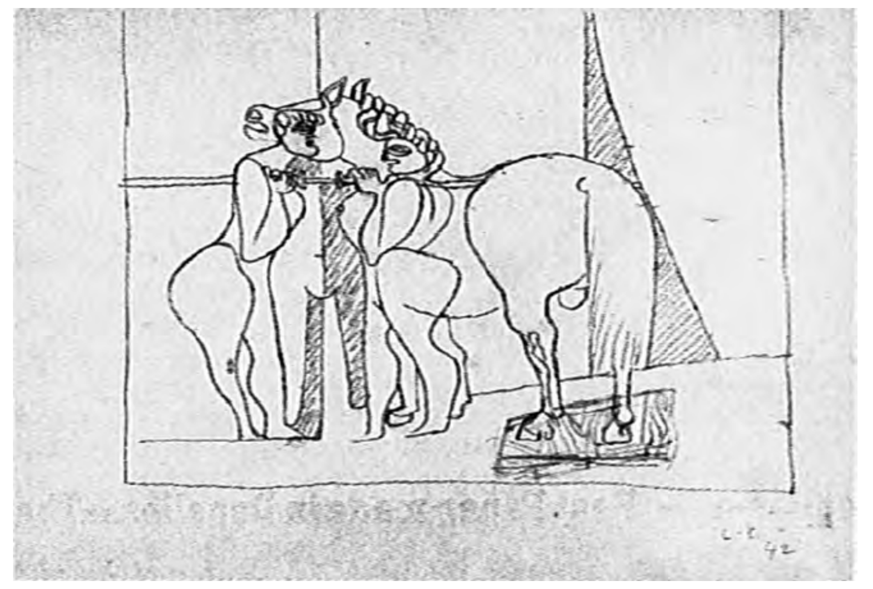
426 FLC 32



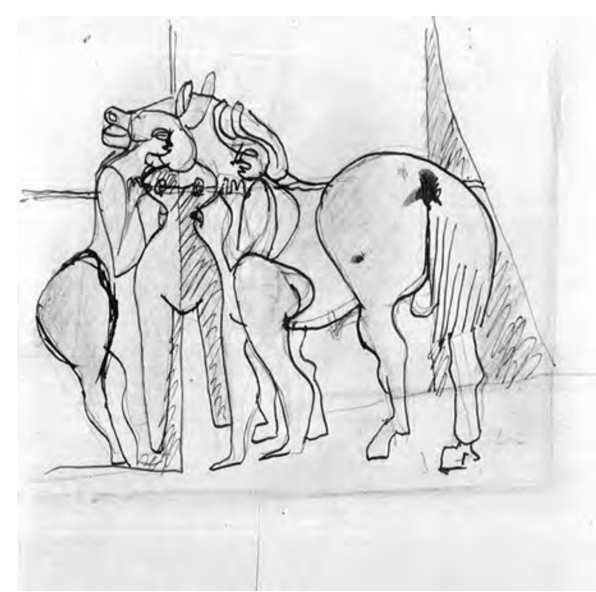
411.



412.



413.



414.

411. 1935, Etude pour *Le cheval de cirque* (FLC 2983)

412. Le Corbusier Dessins 52

413. 1942, Etude *Cirque horizontal* (ver Jornod, fig. 553)

414. *Le Corbusier Secret,* (f.116)

En la segunda y tercera pintura, *Femme et Cheval* (1936) (fig.407)[427] y *Menace* (1938) (fig. 409),[428] la ordenada composición de la pintura de 1929, sufre un proceso de fusión tanto en la disposición de los personajes, como en los colores. Adicionalmente, entran a la escena nuevos personajes dentro de la composición.

En *Femme et Cheval* (1936), la composición está dispuesta horizontalmente. Al igual que la anterior, la pintura es realizada sobre la composición del ángulo recto, demarcado por una fuerte horizontalidad a través de una línea divisoria entre el área del suelo y el cielo de fondo. La zona inferior del suelo es resaltada en tonos amarillos y naranjas, y adicionalmente, a través de la horizontalidad implícita en un animal: una serpiente negra que aparece debajo de una piedra y que se arrastra en sentido izquierdo del espectador. El ángulo recto del cuadro es enfatizado a partir de un plano vertical posterior, resaltado por una posible puerta de establo roja que se contrapone al vacío azul-grisáceo del cielo del fondo. Según estas directrices se repite una clara estructura compositiva, sin embrago la complejidad de las formas se encuentra en la disposición de las figuras que la conforman.

Este cuadro, lo nombra simplemente, como *Femme et Cheval* y retira el término de *circo*; sin embargo, un tercer personaje entra en la escena. El caballo en esta pintura se ha girado de perfil, siempre con su cabeza en dirección izquierda del espectador y ha pasado del color rojo al blanco. La mujer atlética de la obra anterior, es remplazada por una que, por el contrario, resalta por la feminidad de sus curvas, cambiando el atuendo deportivo, por una gran capa negra sobre su cuerpo semidesnudo. Aunque la mujer mantiene su ubicación sobre el costado izquierdo de la pintura, ahora pasa a estar frente a la parte delantera del caballo y su cabeza se funde con las líneas que conforman la del caballo. El tercer personaje que entra en la escena, está ubicado lateralmente sobre el costado del caballo, frente al espectador y en el centro de la composición. Este personaje es bastante más bajo en altura que la mujer. Con características fisonómicas más propias de una figura masculina y con un extravagante atuendo sobre su cabeza, un gorro en forma de cresta, parece acariciar y guiar el caballo.

En la tercera pintura, *Menace* (1938), Le Corbusier retorna a la composición vertical, en una compleja fusión de formas y colores. En esta pintura es posible distinguir ciertos rasgos de las figuras que la componen, en la medida en que se han analizado las dos obras anteriores y la repetición en la disposi-

427 FLC 114

428 FLC 117



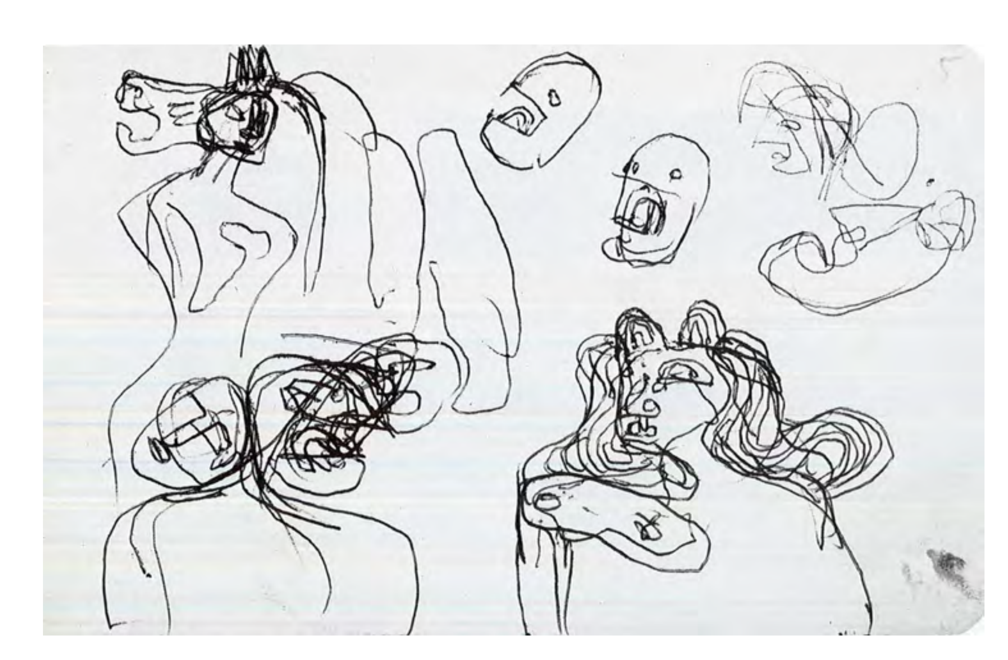
415.



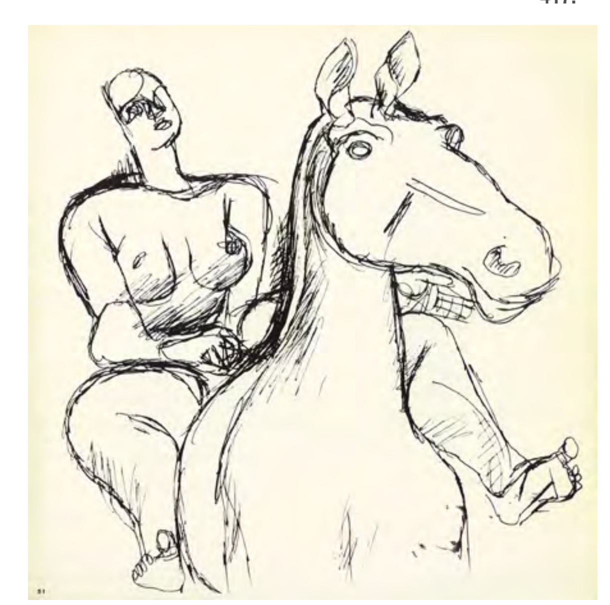
416.

415. 1942, *Cirque horizontal* (FLC 15)

416. 1944, *Femmes et cheval* (FLC 407)



417.



418.

ción de los elementos. Sin embargo, las figuras aparecen en una actitud más dramática según la expresión de las caras y en la definición de las escalas. Reaparecen los tres personajes de la pintura anterior: la mujer sobre el lado izquierdo, el hombre sobre el derecho y el caballo en la parte posterior. Sin embargo, la mujer en este caso, es más esbelta, casi duplicando la figura del hombre. La expresión de la mujer, presenta una actitud de poder sobre el hombre, tanto por su mirada, como por el gesto de su boca. La gesticulación del caballo, muestra intranquilidad ya que deja ver sus dientes y sus ojos bien abiertos, indican una sensación de nerviosismo. La obra es nombrada a partir del término "amenaza", por lo tanto, las expresiones responden directamente a la tensión entre las figuras. A nivel del color, la imagen está determinada por una composición de colores cálidos, en tonos rojos, como expresión de tensión.

En la década de los cuarenta, Le Corbusier retoma estos estudios y realiza dos pinturas tituladas, *Cirque horizontale* (1942) (fig. 415)[429] y *Cirque vertical* (1943) (fig. 408).[430] En la segunda, la de 1943, repite en gran medida la pintura de *Menace* de 1938. Retoma las tres figuras y la estructura, pero la fusión entre ellas se hace mayor, especialmente en un detalle: la cabeza de la mujer parece salir desde la cabeza del caballo, como si se tratase de un casco desde el cual, la mujer por medio de una apertura, mira al hombre frente a ella, pero en una tensión diagonal, ya que por su estatura es gradualmente de una altura menor.

Pero la verdadera relación con la litografía del Poema proviene del estudio sobre el tema presentado en la pintura de 1942, *Cirque horizontale* (fig. 415). En esta imagen la composición y las figuras retoman un orden claro. Tres malabaristas están organizados con relación a un eje horizontal, demarcado por una barra que ellos mismos sostienen sobre sus hombros. Los tres personajes están ubicados al lado de un caballo, ubicado en posición diagonal, con su parte trasera hacia el espectador y su parte frontal detrás de los tres personajes. Su cabeza, se encuentra al mismo nivel que la de los malabaristas, por lo tanto no es posible ver sus rasgos.

Esta pintura está realizada en tonos ocres y tierras. La composición enfatiza una orientación horizontal, no sólo por la disposición del lienzo, sino también, por la distribución de las figuras sobre las cuales se restablece la relación, entre los ejes verticales y horizontales de las primeras pinturas. La fuerza horizontal se manifiesta en el cuerpo del caballo y la barra que cargan los malabaristas. La horizontalidad la equilibra una verticalidad que emana de los tres cuerpos de los personajes que se encuentran de pie. Un eje vertical que proviene desde el

429 FLC 15

430 FLC 19

417. 1952, Carnet *Indes F 24*, (fig. 704)

418. Le Corbusier Dessins 51

plano del fondo, a partir de una insinuada línea, enmarca un cambio de textura y de tono de color en el fondo. Esta línea, continúa insinuada sobre el cuerpo del personaje central, que se encuentra parado de frente al espectador. La división vertical es plasmada sobre su cuerpo, como un eje divisorio, el cual enfatiza dos áreas de color azul celeste en uno de sus lados, y granate, casi marrón, sobre el otro. Este eje vertical insinuado, atraviesa perpendicularmente el eje horizontal principal de la composición, el cual está definido por la barra.

La composición está organizada y dividida horizontalmente en tres áreas: zona izquierda, zona central y zona derecha, demarcadas por un eje vertical y una figura que lo enfatiza. La zona izquierda del espectador y la central, están divididas por el eje vertical nombrado anteriormente y enfatizado por la división sobre el centro del cuerpo del personaje parado de frente. En la zona izquierda se encuentra el primero de los malabaristas, parado de perfil y el cual mira de frente a su compañero que se encuentra en posición de espejo, sobre la zona central. En la zona central de cuadro, se encuentran dos de las figuras: el personaje de perfil y de estatura menor, el cual cierra el espacio entre los tres malabaristas. La pierna de este personaje está resaltada en el mismo color azul celeste, del personaje central, y su torso y brazo, en color blanco. La segunda figura del centro, es el cuerpo del caballo; su cabeza, al igual que el personaje que mira al frente, está ubicada sobre la línea vertical divisoria. El cuerpo del caballo genera la medida longitudinal del área central y la profundidad del espacio por su posición diagonal. La división con la zona derecha del espectador, está plasmada también, por una línea vertical demarcada por el ángulo recto de una figura triangular, la cual está resaltada en un tono ocre, sobre el fondo amarillo-marrón. Al igual que el lado contrario, la división de las dos áreas es enfatizada por una de las figuras; el eje central del trasero del caballo está demarcado también, por el lado recto del triángulo y el equilibrio entre sus dos patas.

El lado opuesto lo define el eje divisorio que se conforma entre las dos piernas del malabarista que se encuentra de pie, en posición frontal, y el equilibrio entre derecha e izquierda que constituye el cuerpo humano. La división opuesta, está demarcada igualmente, por un equilibrio entre derecha e izquierda que consolida el eje divisorio de las dos piernas del caballo, que se encuentra de espaldas al espectador.

Toda la composición presenta un equilibrio entre opuestos: la horizontal versus la vertical, figura humana versus el animal, derecha e izquierda, frente y espalda y colores cálidos versus fríos.

El desarrollo de esta pintura proviene principalmente de un dibujo preparatorio de 1935 (fig. 411), realizado como estudio para su pintura *Femme et Cheval* de 1936. En ella es posible observar cómo Le Corbusier regresa al dibujo



419.



420.



421.

419. Le Corbusier Secret 117
420. Le Corbusier Secret 119
421. Le Corbusier Secret 118

preparatorio, para realizar su pintura y cómo hace un estudio que prevé, tanto la disposición de los personajes, como los colores que va a utilizar.

Esta composición la estudia en este dibujo de 1935 y en otros ejemplos de dibujos preparatorios en torno al tema (figs. 411-414). En ellos es posible reconocer con más claridad, las directrices compositivas del énfasis que hace en la presentación de los ejes perpendiculares que conforman el punto focal de la imagen y las figuras que componen la imagen. Así mismo, es posible identificar la intencionalidad en la división de las áreas, a partir de las formas, ejes o con los personajes que conforman la escena.

El ciclo determinado entre los estudios de los años treinta y las obras realizadas en los cuarenta, lo precisa en la pintura titulada *Femmes et Cheval,* de 1944 (fig. 416-).[431] Le Corbusier fecha esta pintura al lado de su firma, en la que escribe: *« L-C, 35 – 44 »*. Estas fechas reafirman el ciclo de estudio iniciado en los treinta y retomado, o más bien, continuado en los cuarenta. Sin embargo, en esta pintura adhiere un personaje más: la presencia del espectador.

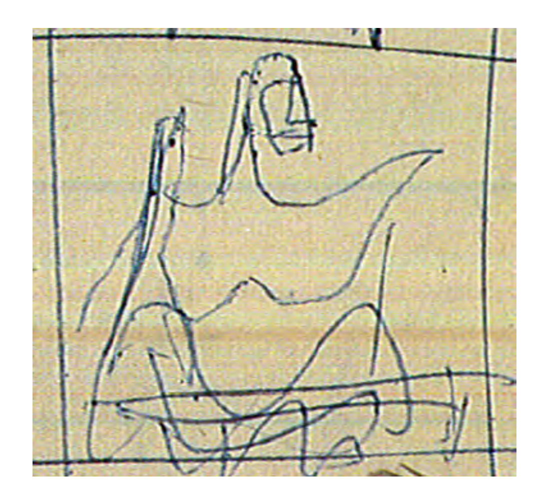
La presencia del espectador en la escena la hace evidente a través de dos elementos adicionales en la composición. En primer plano, sobre la firma y la fecha, Le Corbusier manifiesta su presencia a través de una pipa y una copa de vino tinto, que bebe el espectador, mientras observa la acción. Es como la imagen de la casilla *Chair C2* en la que él dibuja su cuerpo desde lo que ven sus ojos. Ahora en este caso, él no aparece en la escena, pero deja implícita su presencia.

Esta obra está compuesta por colores en tonos más vivos y puros; continúa con la contraposición de colores primarios, entre tonos rojos, azules, amarillos y blancos. Retoma la disposición de las figuras y detalla de forma más precisa la referencia al espacio en el que se desarrolla la acción. Ahora la distancia entre el espectador y la escena es mayor, lo que permite tener una visual más amplia sobre el espacio.

El estudio de estas composiciones es la base para la imagen de la litografía definitiva del Poema, sin embargo, la del Poema está cargada de un nuevo significado; aunque los estudios parten de su constante interés por el tema del circo, basado en el espectáculo, ahora en el Poema, pasa a ser la representación iconográfica de un valor intrínseco mayor, el cual está relacionado con la lucha que a su vez, enfatiza en el texto que la acompaña. El sentido del circo es remplazado por el de la lucha constante, la batalla. Sin embargo, en los dos temas está manifiesta la necesidad del trabajo en equipo, a partir de la búsqueda de un mismo ideal: la arquitectura o el espectáculo. La lucha constante del héroe o las Amazonas, o la preparación del malabarista, no constituyen diferencia en la medida que se busca un objetivo común. La pregunta que queda suelta es, ¿y el animal? ¿Cuál es el papel de caballo en esta lucha o en el circo?

El caballo podría constituir el equilibrio y la ayuda. El animal cumple un papel y el ser humano otro, pero en la medida que trabajan juntos, constituyen una unión poderosa de lucha. La fuerza del animal se convierte en una herramienta y un compañero para lograr el objetivo, y como tal, el hombre es esa vertical de la razón, el que prepara, el que guía, y el animal, constituye la fuerza horizontal hacia delante, el apoyo para alcanzar el objetivo.

431 FLC 407



422.



423.



424.

422. Segunda imagen - quinta fila, Carnet *Nivola I,* p.184, 1948 (FLC W1-8 184).

423. Segunda imagen - quinta fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)

424. Maqueta definitiva para la litografía E3- Caractère de *Le Poème de l'angle droit,* p. 131

5.5.2 E3-Segunda imagen: Manifestación del sentido de la ética

5.5.2.1 Maqueta para la litografía definitiva, 1953[432]

La figura de una mujer, aparece una vez más en el centro de la imagen, pero esta vez con connotaciones distintas a las vistas anteriormente (fig. 424). La figura se contrapone sobre un fondo negro, con un delgado borde rectangular amarillo-ocre sobre el costado izquierdo de la imagen y un rectángulo delineado en blanco, como si fuese una ventana sobre la esquina superior derecha.

Un camino visto en perspectiva en un tono amarillo-ocre, nace desde el centro inferior de la imagen y conduce hacia un elemento blanco y vertical, rodeado por unas líneas negras que conforman una especie de óvalo a su alrededor. Este elemento está ubicado sobre una línea horizontal gris. Unas líneas negras sobre el posible camino indican la dirección del recorrido.

Tras el elemento vertical blanco, dos protuberantes manos se entrelazan sobre el costado derecho del objeto. Este objeto vertical queda ubicado a nivel de la muñeca, lo que precisa el punto de unión entre las manos y el antebrazo. El antebrazo está dividido en dos partes a partir de una línea horizontal negra, que lo atraviesa de lado a lado; la parte superior está representada en color rojo y la inferior, en azul claro. Dos direcciones quedan establecidas a partir de la conjunción de elementos: el equilibrio de la horizontal presente en la posición del antebrazo y las manos entrelazadas, y la vertical, a partir del elemento blanco que entrecruza las muñecas, en el centro de la imagen. Estas dos tensiones consolidan un ángulo recto.

Desde el elemento vertical blanco se desprende una mancha blanca hacia el costado izquierdo de la imagen, en un movimiento en curvatura a modo de una C. El movimiento inicia en el centro inferior de la imagen, en dirección izquierda, luego sube verticalmente y regresa al centro superior del recuadro, abriéndose y expandiéndose como un manto blanco de tres puntas en la parte superior y una curvatura con un pequeño óvalo horizontal, en la parte central inferior.

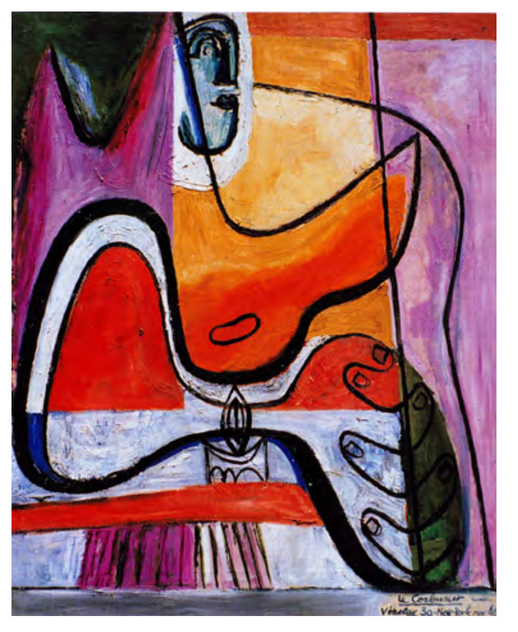
Las tres puntas del manto se abren hacia arriba como un abanico. Sobre el borde derecho de la punta central, aparece una cara de perfil definida en color azul claro, el mismo que el de las manos inferiores. El rostro mira hacia aquella posible ventana ubicada sobre la esquina superior derecha de la imagen. La punta derecha del manto atraviesa al interior de la posible ventana y genera una explosión de destellos en puntas a partir de una mancha azul, como si se tratase de un brillo en el centro de la ventana.

La mujer en esta imagen presenta características distintas a las que aparecen en las casillas de la fila de *Chair*. Esta mujer la cubre con un manto blanco, el cual disipa cualquier connotación sexual. Es una mujer que no pertenece a las formas de la tierra con la voluptuosidad de sus curvas; no está en posición horizontal, ni bajo la línea horizonte como en las mujeres vistas hasta el momento. En este caso, la figura se desprende desde un elemento que se ha posado sobre la línea de horizonte y se expande hacia arriba, hacia la vertical, como si flotase. Su cuerpo desaparece; no está expresado. Lo único que mantiene es el gran manto blanco abierto que alude a sus brazos, como si abriesen para recibir. Ya no es la sexualidad, sino una posible espiritualidad o rectitud de carácter. Una figura que se mueve en un mundo distinto.

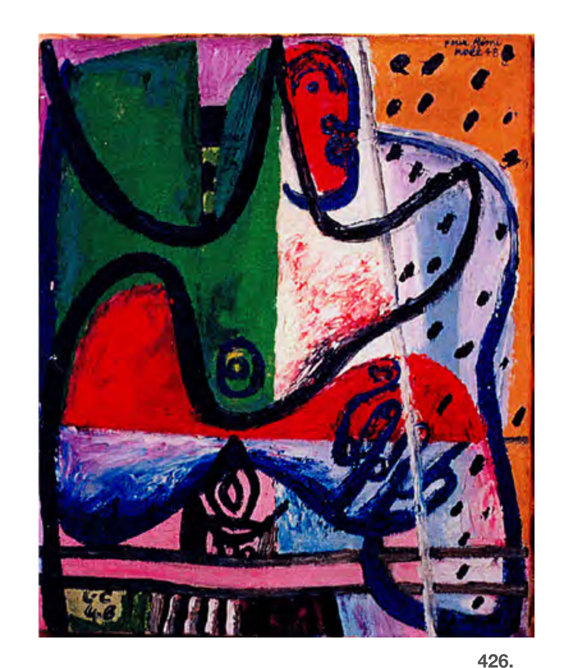
En el texto que acompaña la imagen Le Corbusier escribe:

> Catégorique
> angle droit du caractère
> de l'esprit du cœur.
> Je me suis miré dans ce caractère
> et m'y suis trouvé
> trouvé chez moi
> trouvé
> Regard horizontal devant,
> des flèches
> C'est elle qui a raison règne
> Elle détient la hauteur
> ne le sait pas
> Qui là faite ainsi d'où
> vient-elle ?
> Elle est la droiture enfant au
> cœur limpide présente sur terre
> près de moi. Actes humbles et quotidiens sont garants

432 Maqueta definitiva para la litografía E3- Caractère del *Le Poème de l'angle droit,* p. 131. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de *"Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto"* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V.*, Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.



425.



426.

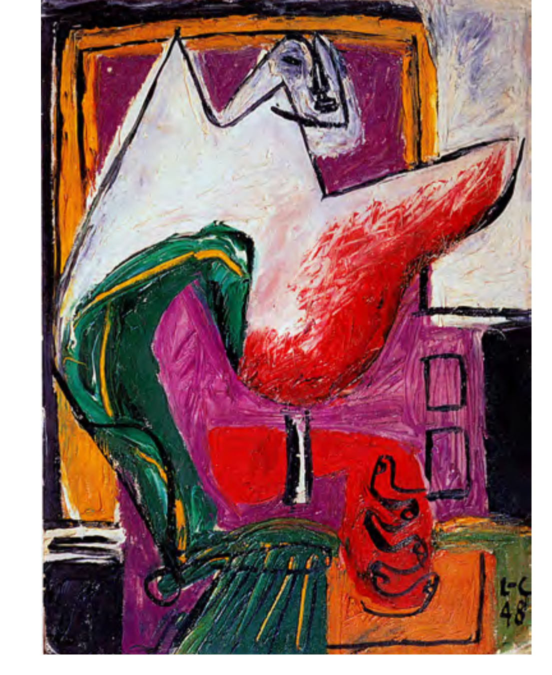


427.





428.



429.

425. 1946, *Femme à la bougie I* (FLC 412)
426. 1946, *Femme à la bougie II* (FLC 275)
427. 1946, *Femme à la bougie IV* (FLC 419)
428. 1947, *Femme à la bougie III* (FLC 417)
429. 1948, *Femme à la bougie V* (FLC 199)

de sa grandeur.[433]

5.5.2.2 Genealogía de la imagen y construcción del concepto

Durante el periodo de posguerra, Le Corbusier trabaja repetidamente esta imagen, en pinturas, dibujos, esculturas, murales y tapices, convirtiéndose en una de las imágenes más recurrentes y representativas de este período, al igual que la de *la Licorne*.

A nivel de la pintura, en 1946 inicia el desarrollo de esta imagen en una serie titulada *Femme à la bougie.* Esta serie consta de siete pinturas realizadas entre 1946 y 1948, las cuales están numeradas y tituladas según su orden de aparición, desde *Femme à la bougie I* hasta *Femme à la bougie VII* (fig. 425-431).[434] Como su nombre lo indica, el tema central de estas obras consta principalmente de dos elementos; por un lado la figura de una mujer, con su cara de perfil, envuelta en un manto que parte desde su cabeza y cae sobre sus hombros. Este manto se funde con sus brazos y su pecho, por lo cual genera una tensión de fuerzas ascendentes y descendentes, que transforman el manto en una especie de alas abiertas que circundan la figura y de las cuales emergen dos protuberantes manos entrelazadas. El segundo elemento se encuentra bajo el seno de la mujer y sobre el eje central de la imagen. De este objeto deriva el nombre de la serie, ya que es una vela encendida en posición vertical, ubicada sobre una franja horizontal.

En el desarrollo de la serie, el tema de la composición en las siete pinturas está centralizado en la imagen de la mujer. Los mayores cambios se producen especialmente, a nivel del color. La composición del fondo de la escena se modifica poco a poco, desde un fondo reticular de planos geométricos, generados a partir de líneas verticales y horizontales, las cuales conforman franjas de diferentes tonalidades, hasta llegar al representación de elementos arquitectónicos, como lo es una ventana que insinúa un interior, en *Femme à la bougie IV* (1947) (fig. 427).[435] En esta pintura es posible observar cómo, sobre un fondo negro, se contrapone un plano rectangular blanco, con una serie de manchas en color

433 LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 127-130.

434 FLC 412, FLC 275, FLC 417, FLC 419, FLC 199, FLC 424, FLC 75. Sobre el tema ver también: JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme II, 2005, cit.

435 FLC 419



430.



431.

430. 1948, *Femme à la bougie VI* (FLC 424)

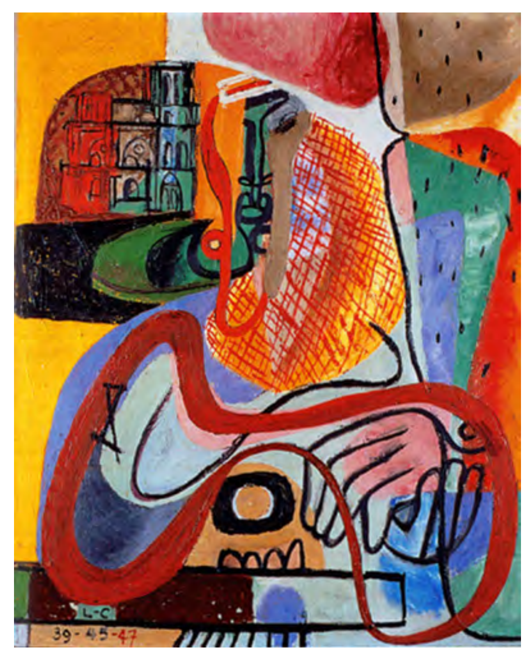
431. 1948, *Femme à la bougie VII* (FLC 75)



432.



433.



434.



435.

432. 1943, *L'Ange gardien du foyer à la cathédrale de Sens I* (FLC 228)

433. 1944, *L'Ange gardien du foyer à la cathédrale de Sens II* (FLC 125)

434. 1947, *L'Ange gardien du foyer à la cathédrale de Sens III* (FLC 422)

435. 1943, Femme assise devant la cathédrale de Sens (FLC 400)

azul claro. Estas manchas están ubicadas sobre el costado derecho del cuadro, como si se tratase de un fragmento de cielo que se ve en el exterior, a través de un marco igualmente blanco, pero resaltado con una línea delgada negra.

En *Femme à la bougie V* (1948) (fig. 429)*,*[436] el marco del costado derecho desaparece, aunque se mantiene un plano blanco en el mismo lugar. El marco de la ventana de la pintura anterior es trasladado al costado opuesto, incrementando su tamaño y enmarcando, ya no un exterior, sino la figura de la mujer. Esto genera un contraste en el cambio de tonalidad, lo cual permite resaltar la figura femenina. En esta ocasión, el marco está pintado en color amarillo el cual se contrapone, como color complementario, con el plano interior presentado en un tono violeta.

Sobre el costado inferior derecho, tanto de la mujer como del marco posterior, se encuentra un plano rectangular menor, en un tono violeta también. Este va acompañado de dos rectángulos negros, ubicados verticalmente uno sobre el otro, lo cuales generan la precepción de una puerta en el fondo de la habitación. Con este elemento es posible identificar otra referencia que alude a un interior arquitectónico.

En *Femme à la bougie VI* (1948) (fig. 430)*,*[437] es donde verdaderamente se pueden tejer de forma más directa, los indicios de la relación de esta figura-mujer con la arquitectura. En esta pintura es posible reconocer cómo prevé o estudia una relación de formas, que luego serán la base de decisiones proyectuales en un proyecto como Ronchamp (1950-1955).[438] Será una decisión que se desarrollará tanto en términos conceptuales como formales. En esta pintura recoge conceptos planteados anteriormente en otras obras, en las que precisa una relación directa entre la figura de una mujer y la arquitectura, como se puede ver en una serie de pinturas que realiza paralelamente a *Femme à la bougie;* esta se titula *L'Ange gardien du foyer à la cathédrale de Sens I, II y III* (fig. 432-434)*,*[439] realizada entre 1943 y 1947. Estas pinturas provienen igualmente, de una pintura anterior titulada *Femme assise devant la cathédrale de Sens* de 1943 (fig. 435).[440] Pero ¿en dónde establece esta relación arquitectónica y por



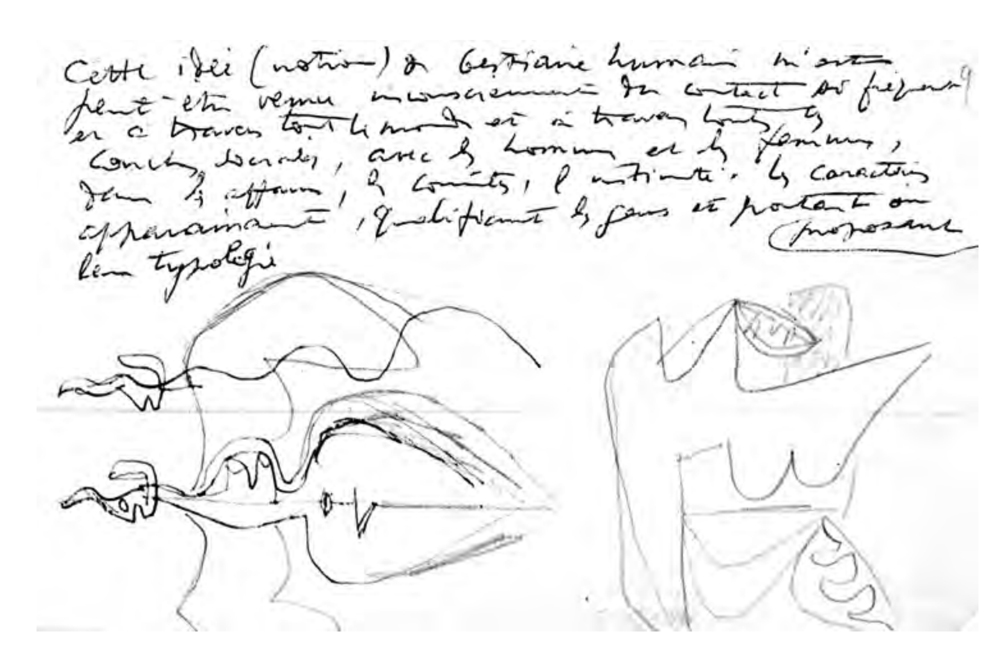
436 FLC 199

437 FLC 424

438 Sobre el proyecto de Ronchamp ver: LE CORBUSIER et son atelier rue de Sèvres 35, *Œuvre complète 1952-1957*, 1958 (Deuxième édition augmentée), op. cit., pp. 16-41.

439 *L'Ange gardien du foyer à la cathédrale de Sens I* (1943) (FLC 228), *L'Ange gardien du foyer à la cathédrale de Sens II* (1944) (FLC 128) et *L'Ange gardien du foyer à la cathédrale de Sens III* (1947) (FLC 422).

440 FLC 400



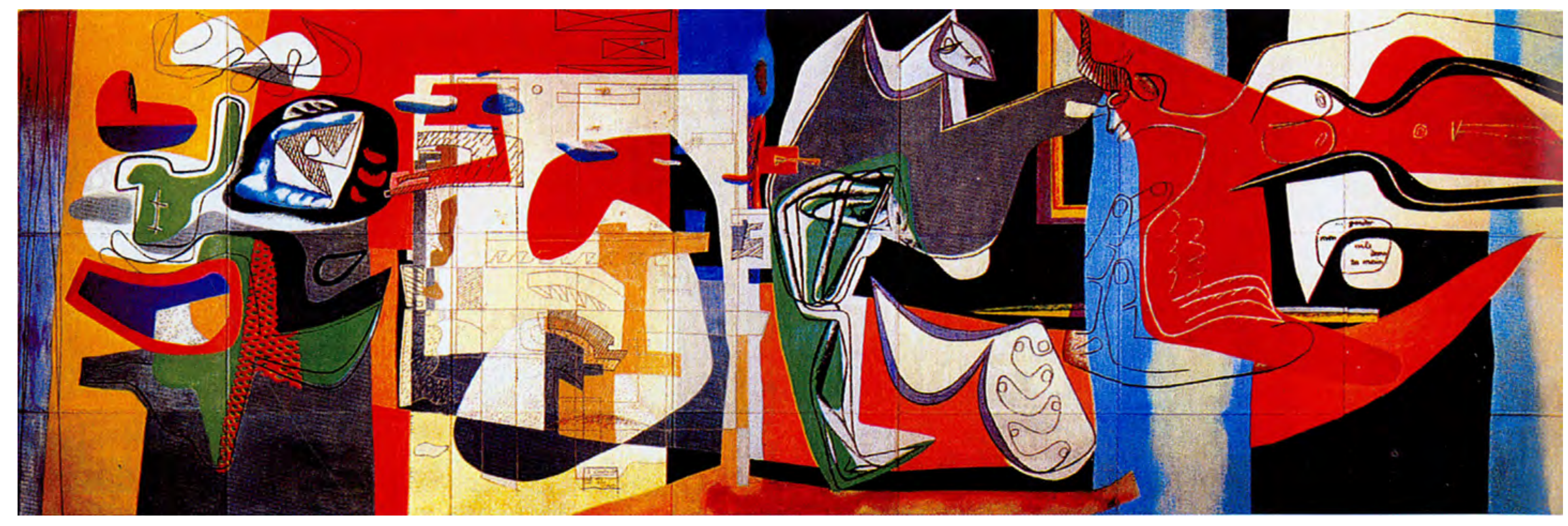
436.



437.

436. 1952, *Carnet Indes F 24* (fig. 707)

437. 1946, *Açores* (FLC 411)



438.



439.

438. 1948, Mural Pabellòn Suizo en la Cité Universitaire de Paris.

439. 1955, *Le Poème de l'angle droit*, Caractère-E3, p. 131





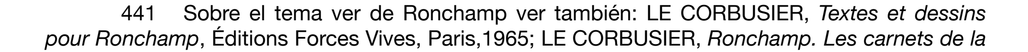


440.

qué la importancia de profundizar en esta imagen?

En *Femme à la bougie VI* (1948) (fig. 430), retoma la referencia de la ventana propuesta en la *No. IV* (1947) (fig. 427), plasmada sobre el costado superior derecho de la imagen; sin embargo, en ésta, el cielo diurno, azul claro con manchas blancas, es reemplazado por un plano blanco con una especie de asteriscos y puntos negros a modo estrellas. Hay una rugosidad en la textura del fondo del cuadro, la cual anuncia el posible tratamiento de algún material o de un tipo superficie que utilizará en algún proyecto. El manto de la mujer, en esta pintura, se torna completamente blanco, a diferencia de las versiones anteriores en las que, aunque presentaba vestigios de zonas blancas, lo representaba con sombreados en tonalidades distintas.

Al observar esta repetida figura y su desarrollo, ¿no es ésta una referencia concreta del trabajo que desarrolla en uno de los muros interiores de Ronchamp, más precisamente en el muro "estrellado" que se encuentra detrás del altar, en el cuál por coincidencia o no, aparece sobre el costado superior derecho, una pequeña ventana iluminada dentro de la cual se posa la imagen de *Notre Dame de Haut,* [441] nombre bajo el cual se referencia la capilla de Ronchamp?



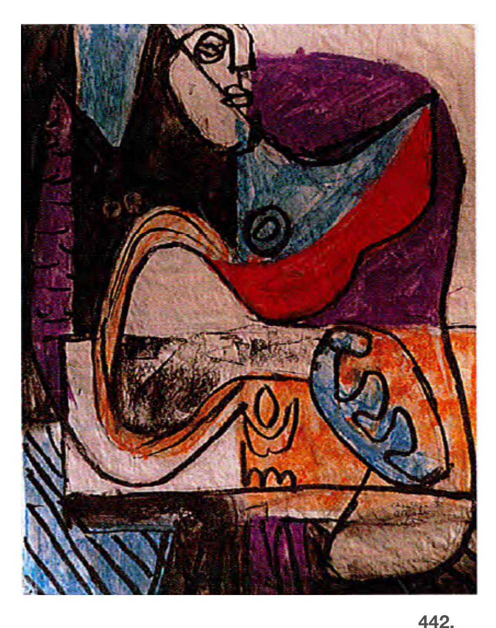
441 Sobre el tema ver de Ronchamp ver también: LE CORBUSIER, *Textes et dessins pour Ronchamp*, Éditions Forces Vives, Paris,1965; LE CORBUSIER, *Ronchamp. Les carnets de la*



441.

440. 1952, *Suite Cap-Martin (I à V)* (FLC 266)

441. 1952, *Suite Cap-Martin III (Par-dessus tout)* (FLC 299-3)


442.


443.


444.


445.

442. 1955, *Femme à la bougie* (ver Jornod, fig. 737)
443. 1955, *Icône I* (FLC 230)
444. 1955, *Icône II* (FLC 231)
445. 1956, *Icône III* (FLC 230)

En 1946, realiza otra pintura titulada *Açores* (1946) (fig. 437),[442] en la cual utiliza los mismos elementos compositivos que en la serie de *Femme à la bougie.* Sin embargo, en esta pintura plasma un detalle diferente, el cual tiene que ver con el manto de la mujer. En esta imagen, el manto no se abre como una estrella, sino cae verticalmente; la línea que lo define se convierte en una línea continua que configura también los senos de la mujer. No obstante, el principal detalle diferenciador entre *Açores* y las otras pinturas, se encuentra en la construcción de un elemento macizo vertical, ubicado sobre el costado izquierdo de la figura femenina. El objeto parece una torre de apoyo que sostiene a la mujer en una posición erguida, por medio de unos anclajes que parten de la nuca y la columna vertebral, los cuales se anclan dentro de la torre.[443] ¿No recuerda esta composición, una vez más, a la reconocida imagen en alzado de Romchamp con la referencia vertical de la torre lateral que sostiene o equilibra el cuerpo sinuoso de la nave?

A partir de dos series paralelas, *Femme à la bougie* y *L'Ange gardien du foyer à la cathédrale de Sens,* la pintura de *Açores,* unidas al análisis de la combinación sucesiva de elementos compositivos, es posible identificar una relación entre la imagen femenina y la arquitectura; pero no es cualquier arquitectura. La relación está planteada con la idea de templo, la cual, vista desde el presente, expone una importante lectura de las decisiones arquitectónicas y proyectuales que toma unos años más tarde, al realizar el proyecto para la capilla de *Notre Dame de Haut* en Ronchamp (1050-1955).

Dentro de su proceso de investigación, esta imagen no sólo la trabaja en pintura; igualmente la estudia, una y otra vez, en sus cuadernos de dibujos, carnets de viajes y en algunas ocasiones, la combina con la otra figura representativa de este periodo como lo es la *Licorne* (fig. 436, 351, 352, 358). En otros casos, la mezcla con otros personajes representativos de su pintura de sus últimos periodos.[444] La combinación con la *Licorne,* es la más recurrente, principalmente en su pintura mural. Uno de los más reconocidos es el segundo mural para el Pabellón Suizo en la *Cité Universitaire* en París (1948) (fig. 438), o en tapices como por ejemplo (fig. 448). Así mismo, plantea esta combinación en otras pinturas desarrolladas más adelante, como por ejemplo en la *Suite Cap-*

---

recherche patiente 2, Éditions Girsberger, Zurich 1957.

442 FLC 411

443 En *Femme à la bougie II,* se puede reconocer la idea de torre en la zona de color verde, sobre el costado izquierdo del cuadro. Ver: FLC 275

444 Al igual que con los signos, es como si paralelamente estuviera definiendo signos en términos arquitectónicos y símbolos en términos pictóricos (Con relación a las imágenes de sus pinturas).

Martin (I – V) de 1952,[445] realizada para el *Cabanon* (fig. 440-441).

La *Suite Cap-Martin* (1952) es una serie compuesta por cinco imágenes a partir de cinco figuras representativas de este periodo, las cuales ubica paralelamente, la una junto a la otra.[446] En este conjunto quíntuple, es posible reconocer la mujer de *Femme à la bougie,* ocupando el centro de la serie y a su lado derecho, la imagen de la *Licorne* ubicada con su cabeza hacia abajo, como si la fuese a enterrar en la tierra. Sin embargo, en esta serie presenta algunos cambios: la pintura la titula *Suite Cap-Martin III (Par-dessus tout),*[447] la figura femenina la despoja de la vela y su manto es ahora, una combinación del manto abierto en forma de estrella y la torre de *Açores* de 1946.

Por otra parte, Le Corbusier también desarrolla varios estudios para esculturas, dentro de los cuales se encuentra una llamada *Icône*, realizada en 1953 (fig. 446). La importancia de esta escultura radica en que así represente la misma figura de *Femme à la bougie,* en el caso de la escultura decide utilizar otro nombre como lo es *Icône.* Este es el punto de inicio de otra serie de pinturas que realiza algunos años más tarde, entre 1955 y 1956. En esta nueva serie de obras, aquella figura de mujer "espiritualizada" de *Femme à la bougie* llega a su punto máximo de precisión en el Poema y luego, sufre una transformación en la serie *Icône I, II y III* (fig. 442-445),[448] tanto en su aspecto formal, como en los colores que utiliza. La figura femenina, se transforma en una mujer más terrenal, por así decirlo, representada con colores más intensos y oscuros, bajo una paleta que oscila entre los rojos y negros.

Formal y conceptualmente la imagen de esta casilla del Poema representa el mundo de las virtudes. En la casilla anterior, *Caractère-E2*, Le Corbusier se refiere al tema de la persistencia y la constancia en la lucha por el fortalecimiento del carácter. Para argumentar la idea, además de la imagen, nombra personajes clásicos en el texto; aquellos que han sido representativos y ejemplares de constancia en la lucha heróica al enfrentar los incesantes retos y avatares de la vida como lo son Ulises o las mismas Amazonas que nombra en el texto. La primera casilla de esta fila representa el movimiento y una búsqueda continua. En esta segunda de *Caractère-E3*, es posible comprenderla en términos de la estabilidad de un carácter, como un *imperativo categórico de carácter*, al que

445 FLC 266 (1-5)

446 Cada una posee un título independiente: *Suite Cap-Martin I (Cap-Martin 2)* (FLC 266 (1)), *Suite Cap-Martin II (La Licorne)* (FLC 266 (2)), *Suite Cap-Martin III (Par-dessus tout)* (FLC 266 (3)), *Suite Cap-Martin IV (Le Musicien)* (FLC 266 (4)), *Suite Cap-Martin V (Fusion)* (FLC 266 (5)).

447 FLC 266 (3)

448 *Icône I* (1955) (FLC 230), *Icône II* (1956) (FLC 231), *Icône III* (1956) FLC 166.



446.



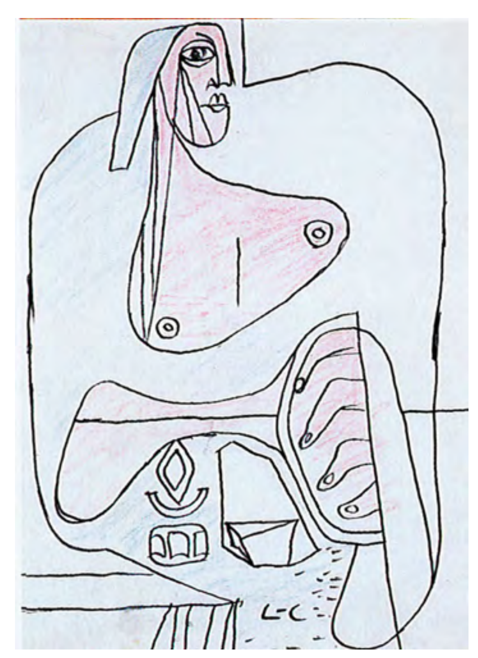
447.

446. 1953, *Icône* (FLC 13)

447. Dessin préparatoire à la sculpture *Icône* (ver Jornod, fig. 628)



448.



449.

448. 1957, *La Femme et le moineau*. Tapisserie (ver Jornod, fig. 615)

449. *Icône* (ver Jornod fig. 613)

el propio Le Corbusier define como “ángulo recto de carácter, de espíritu y de corazón.”

En términos simbólicos y abstractos, la lectura de las dos imágenes puede ser comprendida, a través de dos líneas que conforman el ángulo recto; la primera casilla, representa un movimiento direccionado horizontalmente, como una línea recta: representa el movimiento del luchador que mira hacia delante, hacia un objetivo, y el cual que no se rinde, ni retrocede jamás. En contraposición, la imagen de la segunda casilla, representa la estabilidad, lo que en términos abstractos sería la línea vertical: es la disposición tranquila del carácter estable. El constante movimiento de la horizontal, se equilibra con la estabilidad que brinda la vertical.



450.

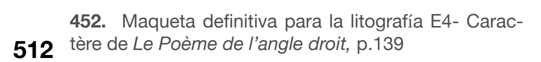


451.

452.

450. Tercera imagen - quinta fila, Carnet *Nivola I,* p.184, 1948 (FLC W1-8 184).

451. Tercera imagen - quinta fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)



452. Maqueta definitiva para la litografía E4- Caractère de *Le Poème de l'angle droit,* p.139

5.5.3 E4-Tercera imagen: Manifestación del oficio

5.5.3.1 Maqueta para la litografía definitiva, 1953[449]

Sobre un fondo negro se dispone un plano rectangular blanco en el centro de la imagen (fig. 452). Una serie de delgadas líneas negras consecutivas conforman una serie de figuras ortogonales y curvilíneas entrelazadas sobre el plano blanco. Entre estas figuras es posible identificar la conformación de dos rectángulos verticales paralelos sobre los dos costados del plano y un vacío en el centro, definido por un pequeño círculo en la parte superior. En primer plano, una curvatura de un cuarto de círculo con su punto de referencia superior, sobre el costado izquierdo del plano, conforma un área en primer plano como si se tratase de una cubierta de media bóveda sostenida sobre dos apoyos verticales. Está área está resaltada con una textura de puntos negros, para ser diferenciada de los planos rectangulares posteriores.

En primer plano, Le Corbusier presenta la silueta en negro, de una figura curvilínea indefinida, que por sus características formales reconocibles, pareciera hacer alusión a la forma de la cola levantada de un toro. Por la representación en silueta de la figura, esta actúa como espectador del espectáculo de líneas y planos sucesivos que se presentan ante sus ojos, sobre la gran pantalla del plano blanco.

Los colores

En algunas áreas del plano y de las figuras lineales, aparecen algunas manchas en los tres colores primarios: azul, rojo y amarillo.

El color azul se encuentra en cuatro zonas de la imagen: la primera, es una mancha ovalada en el borde central superior, entre el límite del plano blanco y fondo negro. La segunda zona, está definida por unas machas lineales-rectangulares, sobre el borde izquierdo del plano blanco, las cuales configuran el límite con el fondo negro. La tercera zona, se encuentra sobre el costado opuesto, como si fuese proyectada en primer plano, sobre la silueta del inicio de la cola del toro o brazo levantado de la creatura expectante. Esta mancha combina lados sinuosos con otros ortogonales. La cuarta zona, se encuentra igualmente en primer plano, como proyectada sobre el centro de la figura observante; esta zona azul, está representada sobre la esquina de un fondo amarillo que la resalta.

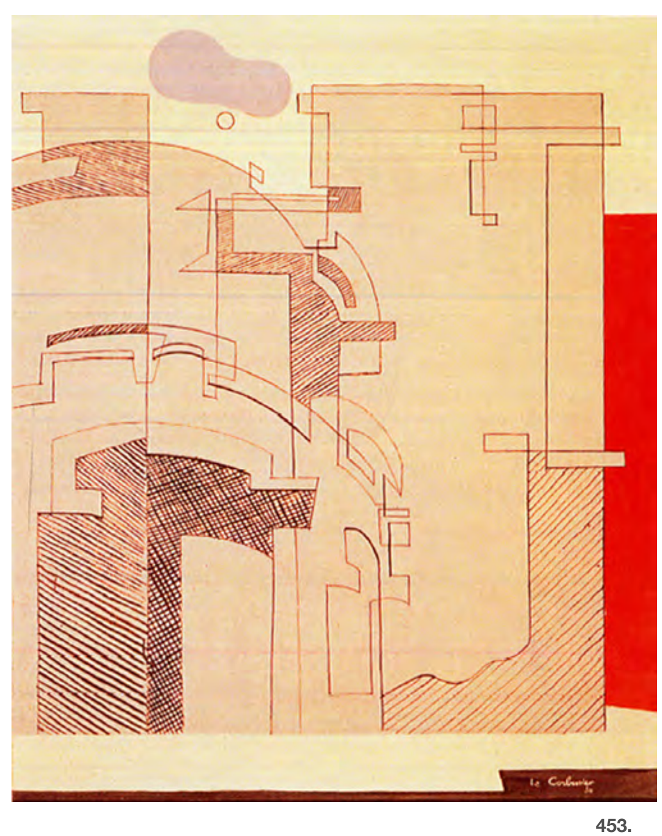
El rojo, ubicado sobre la esquina superior izquierda del plano blanco, establece dos direcciones: una vertical, y otra horizontal en forma rectangular. En el vértice de las dos direcciones, la zona se dilata y crea una curvatura que coincide con la delineada en negro del plano mayor.

El amarillo aparece solamente en una zona de la imagen; sin embargo, este crea una serie continua de áreas rectangulares, en direcciones verticales y horizontales sobre el centro del plano blanco. Las figuras amarillas se expanden en forma irregular sobre el centro de la silueta de la figura proyectada. Esta zona amarilla queda en un segundo plano con respecto a la azul.

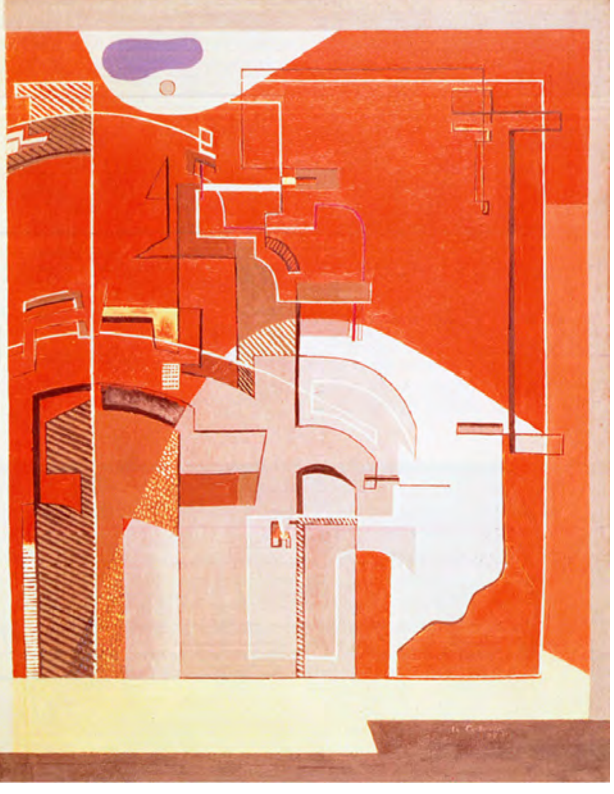
En el texto que acompaña la imagen, Le Corbusier escribe:

> Je suis un constructeur
> de maisons et de palais
> je vis au milieu des hommes
> en plain dans leur écheveau
> embrouillé
> Faire une architecture c'est
> faire une créature. Etre
> rempli se remplir s'être
> rempli éclater exulter
> froid de glace au sein des
> complexités devenir un jeune
> chien content.
> Devenir l'ordre.
> Les cathédrales modernes
> se construiront sur cet
> alignement des poissons
> des chevaux des amazones
> La constance l'attente le désir
> patience l'attente le désir
> et la vigilance.
> Apparaîtront je le sens
> la splendeur du béton brut
> et la grandeur du qu'il y aura

449 Maqueta definitiva para la litografía E4-Caractère del *Le Poème de l'angle droit,* p. 139. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de *"Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto"* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V.*, Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.



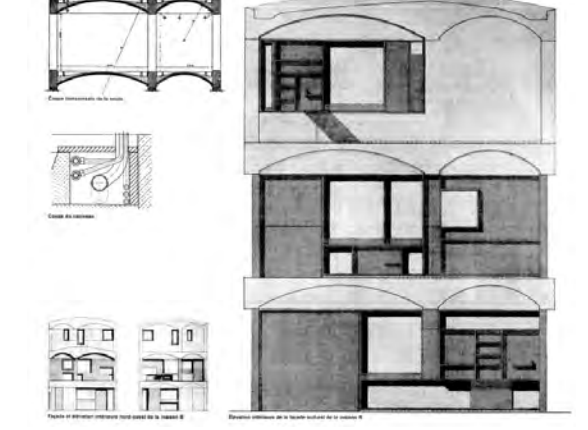
453.



454.



455.



453. 1930, *Construction* (FLC 173)
454. 1931, *Saint-Sulpice* (FLC 96)
455. 1948, *Construction Saint-Sulpice* (FLC 22)

eu à penser le mariage
des lignes
à peser les formes
A peser….[450]

5.5.3.2 Genealogía de la imagen y construcción del concepto

La composición visual de este dibujo proviene de una serie de imágenes que Le Corbusier empieza a estudiar a finales de los años veinte sobre un mismo tema, al que nombra como *Saint Sulpice.* Este tema lo desarrolla en dos pinturas a principio de los treinta (fig.453-456) y en los años cuarenta retoma el tema y lo trabaja en diferentes técnicas de expresión: pintura, pintura mural y litografía.

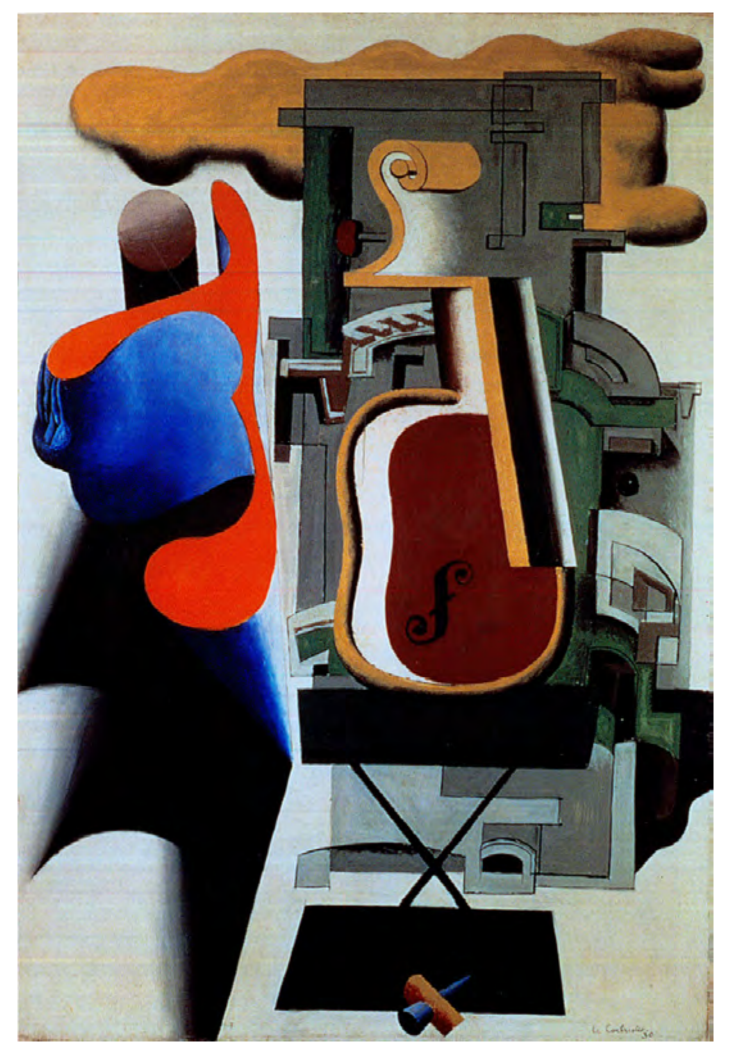
Las Pinturas

Tres pinturas componen esta serie: la primera, titulada *Construction Saint-Sulpice* (fig. 453), data de 1930; la segunda es realizada un año después, en 1931 y titula simplemente *Saint-Sulpice* (fig. 454) y la tercera, es de 1948, en la cual repite el nombre de la primera y la vuelve a titular *Construction Saint-Sulpice* (fig. 455).

Las tres pinturas están consolidadas por los mismos elementos de composición. Están organizadas a partir de un eje vertical, el cual divide la imagen en dos áreas contrapuestas. Sobre el costado izquierdo, una serie de líneas curvas insinúan una sucesión de bóvedas de distintas alturas. Sobre el costado derecho, una continuidad de líneas verticales define un plano rectangular vertical, como una torre ortogonal contrapuesta al sentido curvilíneo y horizontal de las bóvedas del lado opuesto. Sobro el eje central, las líneas curvas se intersecan con la torre, generando una unidad compositiva, como si se tratase de un sólo edificio.

En las tres pinturas hay elementos repetitivos, que en unas son más, o menos evidentes, pero igualmente reconocibles. En la parte central del área superior de los tres cuadros, sobre el supuesto edificio, aparece una pequeña

450 LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 133-138.



456.

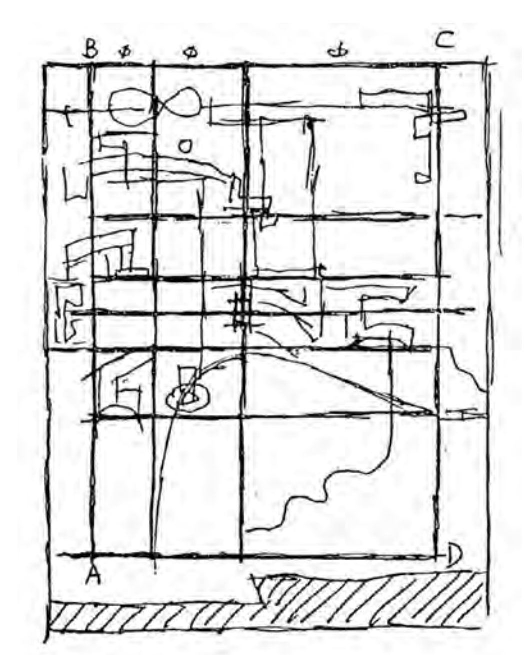
456. 1930, *Composition violon, os et Saint-Sulpice* (FLC 344)



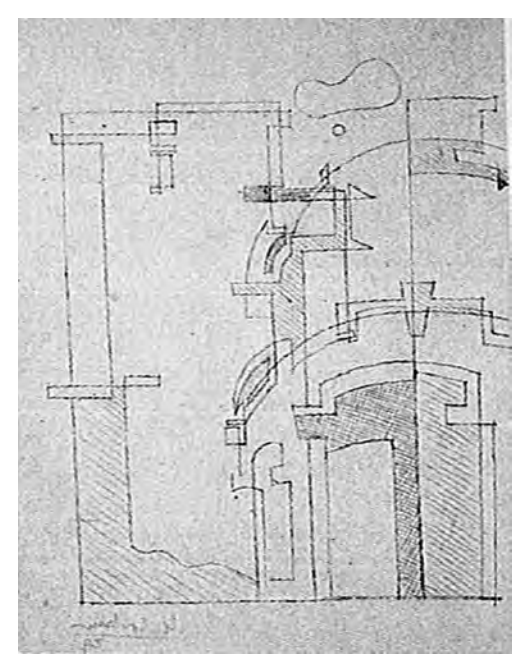




457.



458.



459.

457. 1931, Serie de fotografías de Le Corbusier trabajando en la obra de *Saint-Sulpice.* (ver Jornod, fig. 284a-c)

458. Tracé régulateur pour *Saint-Sulpice* (ver Jornod, fig. 283a)

459. 1929, Etude pour *Saint-Sulpice* (FLC 2422)

mancha como si fuese una nube con un punto o un pequeño círculo bajo ella. Es como si hiciese referencia a un cielo; esto reafirma la tesis de asumir la composición como un edificio visto en alzado.

Hay dos detalles que aparecen en la evolución de las dos últimas pinturas, pero no en la primera. Es una gran mancha en forma de arco sobre el centro inferior de la fachada de este edificio, como si se tratase de un potente reflejo lumínico sobre la puerta de entrada. En la pintura de 1931 está representado en color blanco, como si fuese el reflejo de una luz blanca e intensa de mañana; en la pintura de 1948, en tonos azules, como sombras más frías producidas por una luz de tarde. Ahora, si se compara esta gran mancha con la imagen de los dos primeros esquemas preparatorios para el Poema (figs. 450-451), este gran arco empieza a tomar sentido.

El otro elemento reconocible en el las dos últimas pinturas, la de 1931 y la de 1948 (figs. 454-455), es igualmente una especie de arco, pero ahora en sentido contrario al anterior y ubicado en la parte superior del cuadro. En la pintura de 1931 es una mancha blanca, a una menor escala del que le hace de espejo en la parte inferior. En el caso de la pintura de 1948, la mancha ocupa una mayor área que la de la pintura de 1931, en una tonalidad naranja clara. En las dos pinturas, es posible observar que la pequeña nube y el círculo mencionado, están incluidos dentro del espacio que delimitan estas dos manchas superiores. Con ello reafirman una vez más la idea de la iluminación y el cielo.

Con relación al color, las tres pinturas presentan tonalidades distintas, lo que marca la verdadera diferencia entre las tres. La de 1930, está realizada en tonos naranja claros, mezclados con los grises de los trazos y una franja muy delgada sobre el borde derecho de la imagen, en un rojo intenso. En la de 1931, los naranja claros son remplazados por una combinación de naranjas y rojos intensos, los cuales contrastan con las dos manchas blancas de la parte inferior y la superior de la imagen. Por último, en la pintura de 1848, las tonalidades son completamente distintas. Además de utilizar una paleta más rica en colores, Le Corbusier pasa de los colores cálidos en las dos primeras, a una composición de colores fríos intensos. Ahora predominan los verdes y azules, en contraposición a ciertas áreas del cuadro con algunos colores cálidos: el arco naranja, que simula el área del cielo, como si fuese un atardecer y algunas líneas puntuales dentro de la composición del edificio, en tonos rojos y amarillos.

Tres pinturas sucesivas del mismo objeto (*Saint Sulpice*), tres composiciones similares en diferentes tonalidades y tres estudios lumínicos, ¿no hacen resonar la serie de estudios lumínicos y de color realizadas por Monet sobre la Catedral de Rouen?

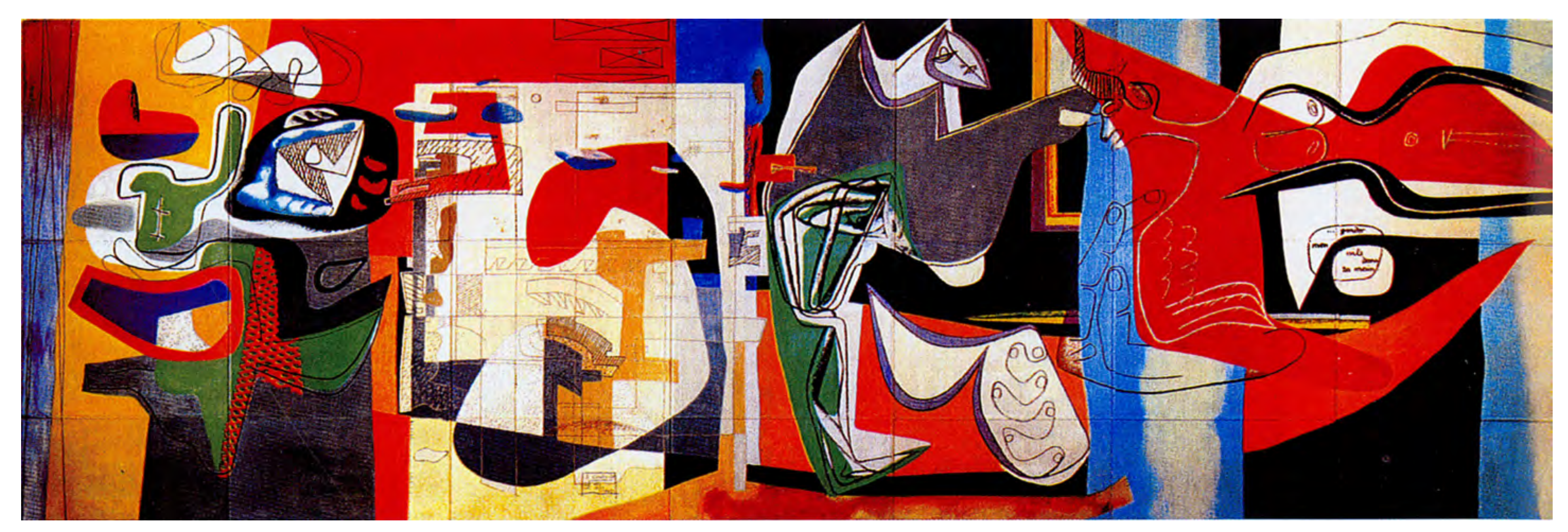
Aunque es conocida la posición crítica de Le Corbusier ante los impresionistas, especialmente en los textos de *L'Esprit Nouveau,* no deja de tener relación, en la medida que el trabajo del artista es investigar con la obra y no es extraño encontrar, este tipo de series sobre un mismo tema en la historia del arte, en general. En el ejercicio de investigación sobre este tema no termina con la pintura de 1948. Este mismo año, en el ya renombrado mural del Pabellón Suizo en la *Cité Universitaire* en París incluye dentro de las cuatro imágenes que lo componen, una relativa a esta serie (fig. 460). Esta puede ser identificada como la imagen que liga la serie de las tres pinturas de *Saint-Sulpice* y la litografía definitiva para el Poema.

Tanto en la imagen del mural, como en la del Poema, introduce un cambio en la paleta de colores. Los tonos utilizados en las tres pinturas anteriores son remplazados por una composición de líneas negras sobre fondo blanco, en combinación con algunos elementos y detalles en los tres colores primarios: amarillo, azul y rojo. Ahora parece más un ejercicio definido bajo el lenguaje compositivo de Mondrian. Pero si de Mondrian se tratase, la imagen estaría en el campo de la abstracción visual de un modelo real; sin embargo si el ejercicio parase ahí, caería en una contradicción, especialmente por la referencia al arte abstracto y principalmente sobre Mondrian, que plantea en su libro *New World of Space* (1948).[451] Sin embargo, aunque a primera vista el fondo de la imagen puede ser comprendido como una construcción *abstracta* en términos compositivos, la silueta figurativa, la cola del toro y el título de la obra, *Saint-Sulpice,* aterrizan el sentido de la composición como una obra figurativa.

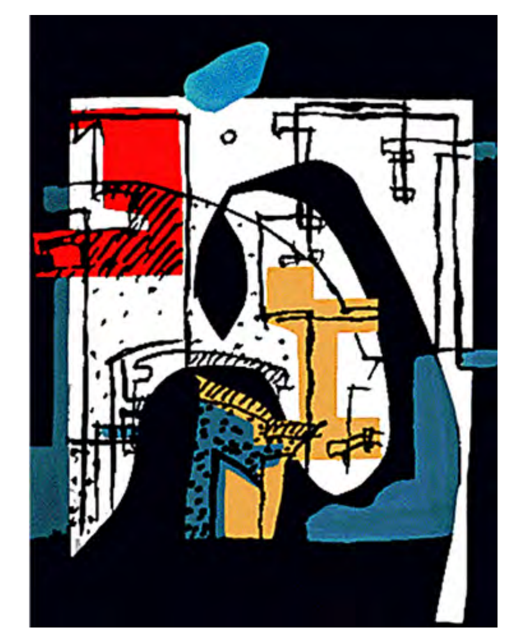
En la imagen del mural del Pabellón Suizo (fig. 460), la silueta no es tan clara por las sombras y los tonos que utiliza. Sin embargo al confrontarla con la imagen definitiva del Poema (fig. 461), la silueta es proyectada en su totalidad, en color negro sobre el fondo blanco que la contrasta y revela su forma.

---

451 Sobre el arte abstracto y la figura de Mondrian Le Corbusier dice: "In the dilemma between representational art and nonrepresentational art, we must see an architectural instinct. The spirits of architects are unemployed, diffused, in suspense in our time, and they cannot take on flesh. Architecture is still too mean, too stupid, too devoid of its proper essence: outstanding distinction and radiating light. Piet Mondrian, a heroic pilgrim, one of the "homeless," incarnated that tragic destiny. Coming after him there are young people who find themselves plunged into the same dilemma. They are no longer painters-they are already architects. They will emerge as architects when the time shall have come. Architecture is waiting for them so I that it may be illuminated again by smiles, grandeur and joy at the appointed hour, the hour of fruition of a century which has been pathetic in its toil and tragedy. Patience: the clay will come." LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, op. cit., p. 21.



460.



461.

460. 1948, Mural Pabellòn Suizo en la Cité Universitaire de Paris.

461. 1955, *Le Poème de l'angle droit*, Caractère-E4, p. 139

Relación de la construcción de la imagen con su arquitectura

Con relación a su obra arquitectónica, esta serie de pinturas no se puede de leer como un tema aislado. Aunque el estudio hace referencia a una catedral, los elementos arquitectónicos definidos van más allá de la misma. En términos arquitectónicos, él evidencia dos elementos estructurales, espaciales y simbólicos. Por un lado está la torre, como símbolo de protección y poder más propio de los castillos medievales, pero que en combinación con la serie de arcos, la referencia más directa es la basílica Románica, la cual define su esencia a partir de estos dos elementos: combinación del espacio longitudinal estructurado a partir de la sucesión de arcos de medio punto y bóvedas de cañón, combinado con la concepción simbólica y significativa de la torre como elemento de protección.[452] La pregunta que surge es: ¿cómo traduce Le Corbusier estas relaciones a su arquitectura?

Al observar las fechas de las pinturas y confrontarlas con los proyectos arquitectónicos que desarrolla paralelamente, la respuesta a la investigación y a la relación que él mismo define entre pintura y arquitectura empieza a tomar sentido. Algunos de los proyectos en los que se puede observar la relación, entre las cubiertas abovedadas en combinación con volúmenes verticales, o composiciones similares a las pinturas, son:

1. El espacio abovedado de su taller de trabajo y pintura en su apartamento en el Immueble Locatif en La Porte Molitor en París (1931) .

2. Relación de formas en el Palacio de los Soviets con el gran arco exterior, aunque el modelo proviene más de un elemento popular ruso o de las estructuras de los puentes de hormigón de Freyssenet. (1933).

3. El Inmueble Clarte, con la bóveda de la cubierta y la torre (1931).

4. La sucesión de bóvedas estructurales la Maison de Week-end en París (1935).

5. Sucesión de bóvedas, espacios modulares en Roq y Rob en Cap-Martín 1949.

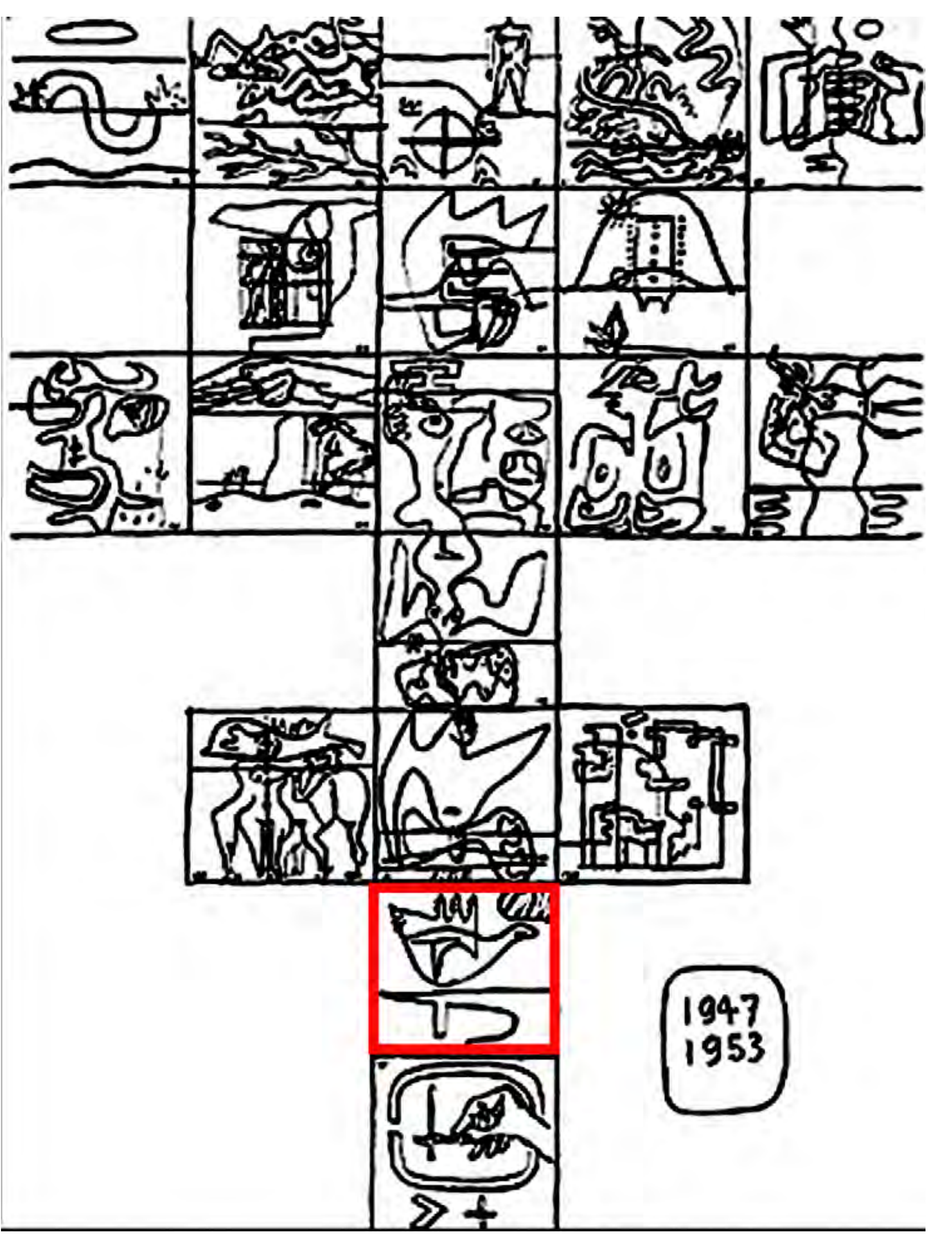
6. Maison du Prof. Fueter, Lago Constanza en Suiza (1950).

7. Las combinación espacial y compositiva de las bóvedas y chimeneas en las Casas Jaoul (1951).

8. Torre y cuerpo en Ronchamp (1955).

452 Sobre el tema ver el capítulo de *"Arquitectura Románica"* en: NORBERG-SCHULZ, Christian, *Arquitectura occidental,* 2001, op. cit., pp. 77-93.

5.6 SEXTA FILA: Una imagen como manifestación del aporte



462.

462. *Offre*: Sexta línea del iconostasio.

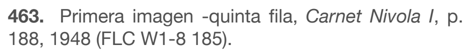


463.



464.

465.



463. Primera imagen -quinta fila, *Carnet Nivola I*, p. 188, 1948 (FLC W1-8 185).

464. Primera imagen -sexta fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)

465. Maqueta definitiva para la litografía F3-Offre de *Le Poème de l'angle droit*, p. 145.

5.6.1 F3-Primera y única imagen: La mano abierta como manifestación del dar y recibir

5.6.1.1 Maqueta para la litografía definitiva, 1953[453]

Sobre un fondo blanco con una mancha horizontal azul, una mano derecha abierta, con su palma hacia el frente, se encuentra suspendida sobre una estructura lineal-horizontal azul y una concavidad, sobre el costado derecho del recuadro (fig. 465). Sobre la esquina superior derecha, una mancha ovalada negra, equilibra la imagen.

El fondo

Éste se encuentra dividido en cuatro áreas por medio de franjas horizontales, intercaladas entre azules y blancas. La parte inferior, está delimitada por una estructura lineal-horizontal azul sobre un fondo blanco, el cual se introduce en la concavidad azul, ubicada sobre el costado derecho. Esta franja constituye la base; es como si quisiese representar las cavidades de la tierra. La segunda es una franja horizontal blanca, la cual está delimitada tanto en la parte inferior, como superior, por dos azules. La blanca pareciese representar una zona de agua, con el horizonte delimitado por unas montañas en el fondo de la imagen. Alude a aquellos dibujos que Le Corbusier realiza continuamente, sobre los paisajes de los lagos en Suiza, con la vista de las montañas a lo lejos. La tercera, es una franja azul. Ésta atraviesa igualmente, de lado a lado de la imagen, y se inicia en el horizonte de la blanca, inferior. A diferencia de la inferior blanca, está tercera azul, presenta una inclinación diagonal en la parte superior, la cual inicia en el borde derecho de la imagen y sube diagonalmente, hasta llegar a su punto más alto del borde izquierdo. Parece querer representar unas montañas que se observan a lo lejos. La cuarta franja es un fondo blanco, ubicado sobre el área superior de la imagen, como referencia al cielo. Sobre este fondo se encuentra la mancha negra suspendida sobre el costado derecho de la imagen.

453 Maqueta definitiva para la litografía F3-Offre del *Le Poème de l'angle droit,* p. 145. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de *"Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto"* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V.*, Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.

La mano abierta

La mano está ubicada en el centro de la imagen. Es una mano suspendida, como un objeto independiente que no nace de un antebrazo. Ella muestra su palma hacia el espectador y está dibujada por una línea continua en negro, con su fondo en un color marrón-carne. En el borde inferior derecho y en el centro de la palma, Le Corbusier ubica dos trazos rectangulares en color rojo. Esta mano presenta tres particularidades en términos formales:

a. Es una mano abierta.

b. La mano contiene el referente a cinco dedos representados de una forma singular: el meñique está dibujado como un triángulo, con una punta sobre el eje diagonal izquierdo del espectador. Los tres dedos centrales: anular, medio e índice, se encuentran en el centro, en posición vertical y son más delgados en su contextura, que el referente al meñique. El dedo pulgar está extendido diagonalmente hacia el costado derecho del espectador y a diferencia del meñique, no termina en punta, sino con una forma redondeada, con la huella en posición horizontal, mirando hacia arriba.

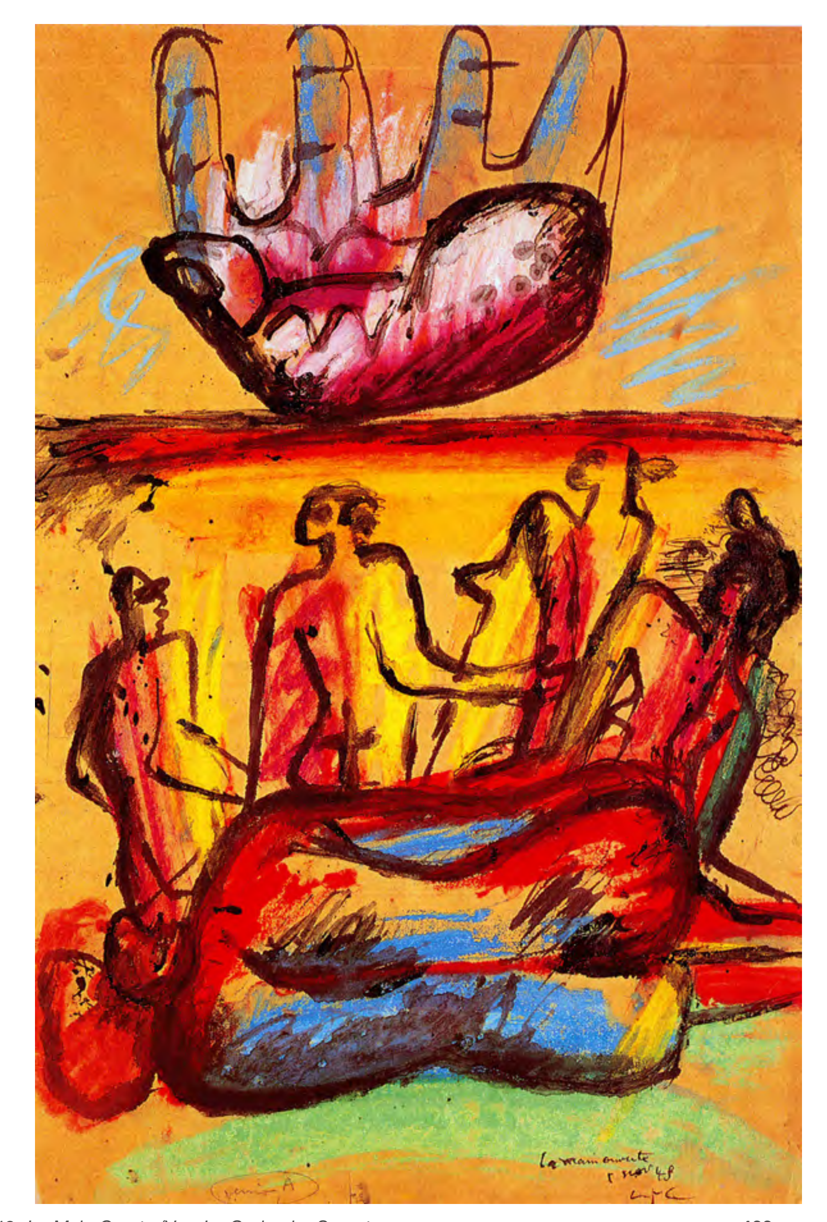
c. A partir de la continuidad de las líneas que constituyen su palma, es posible identificar la figura de un pájaro visto de perfil: su cuerpo está definido por las líneas y curvaturas de la palma, y su cabeza y cuello, por la forma análoga del dedo pulgar.

5.6.1.2 Genealogía de la imagen y construcción de la idea

En la página 154 del volumen 5 de la *Œuvre Complète 1946-52*, Le Corbusier publica un pequeño apartado titulado *« La Main Ouverte »*, en el que expresa de dónde proviene la idea de este signo, cómo nace el boceto y cómo éste, termina consolidado como un monumento arquitectónico:

> La Main Ouverte est une idée née à Paris, spontanément, ou plus exactement comme suite à des préoccupations et à des débats intérieurs venus du sentiment angoissant des désharmonies qui séparent les hommes si souvent et en font des ennemis.[454]

454 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., pp. 158-159.



466.



467.

466. 1948, *La Main Overte* (Ver: *Le Corbusier Secret,* fig. 136)

467. *Main et personnages* (Ver: *Le Corbusier Secret,* fig. 135)

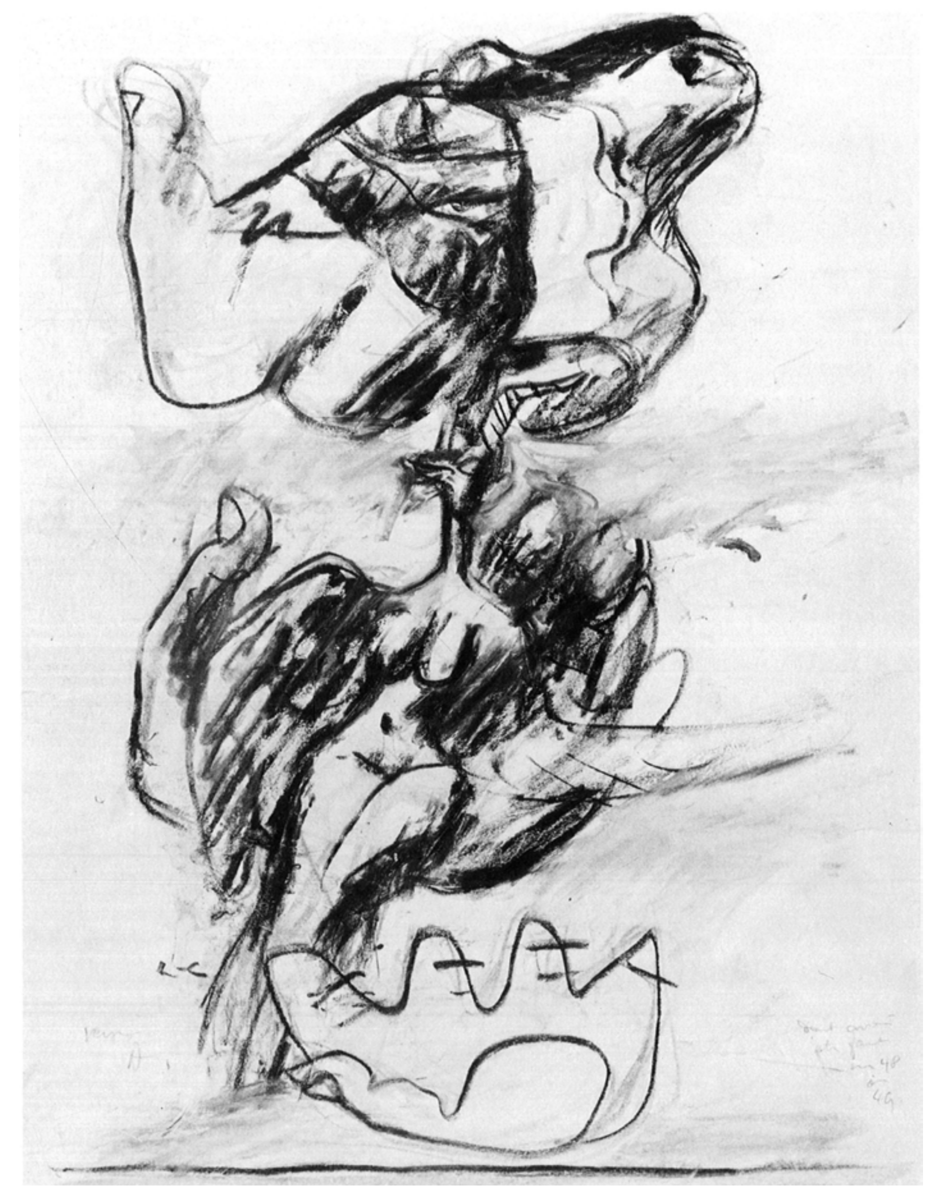
Como afirma en este texto, la idea nace espontáneamente en París, como resultado de la reflexión y luchas del espíritu. No es la primera vez que aparece en la obra de Le Corbusier la referencia a la mano, sin embargo ésta recoge y sintetiza el sentido de búsqueda a lo largo de su vida de investigación, y se consolida como un signo iconográfico de su obra, con un significado profundo. La idea emerge en un periodo de angustia y lucha, no solo con él mismo, sino con la continua desacreditación, la cual se hace presente en la mayor parte de sus textos de este período, como ya se ha mencionado en el primer capítulo de esta tesis. Pero también es el periodo de angustia y desarmonía por la que atraviesa la humanidad, durante los años posteriores de la segunda Guerra Mundial.

Le Corbusier afirma que en el primer croquis la forma de la mano nace como una especie de concha que parece flotar sobre el horizonte. Luego se transforma poco a poco, en una silueta, la cual con el tiempo, es consolidada como un monumento arquitectónico y un signo representativo de su pensamiento.

> Un premier croquis apparait, spontanément –une espace de coquille flottant au-dessus de l'horizon: mais des doigts écartés montrent une main ouverte comme une vaste con que. Plus tard, l'année suivante, dans un hôtel de la Cordillère des Andes, l'idée revient, prenant une forme différente; ce n'est plus une con que, mais un écran, une silhouette. C'est la valeur silhouette qui se développera au cours des années. Petit à petit, la main ouverte apparaît comme possible dans de grandes compositions architecturales. [455]

Esta gran composición arquitectónica a la que se refiere, se convierte en una realidad en Chandigarh.

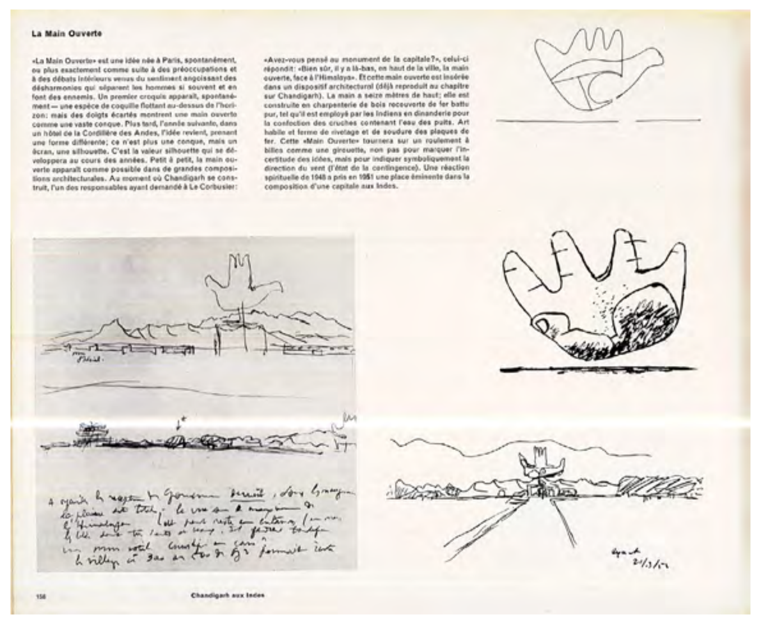
> Au moment où Chandigarh se construit, l'un des responsables ayant demandé à Le Corbusier:
>
> « Avez-vous pensé au monument de la capital? », celui-ci répondit: « Bien sûr, il y a là-bas, en haut de la ville, la main ouverte, face à l'Himalaya ». Et cette main ouverte est insérée dans un dispositif architectural (déjà reproduit au chapitre sur Chandigarh) La main à seize mètres de haut ; elle est construite en charpenterie de bois recouverte de fer battu pur, tel qu'il est employé par les Indiens en dinanderie pour la confection pour la confection des cruches contenant l'eau des puits. Art habile et ferme de rivetage et de soudure des plaques de fer. Cette « Main Ouverte » tournera sur un roulement à billes comme une girouette, non pas pour marquer l'incertitude des idées, mais pour indiquer symboliquement la direction du vent (l'état de la contingence). Une réaction spirituelle de 1948 a pris



468.

468. 1948-49, *Femme et main* (Ver: *Le Corbusier Secret,* fig. 133)

455 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., pp. 158-159.

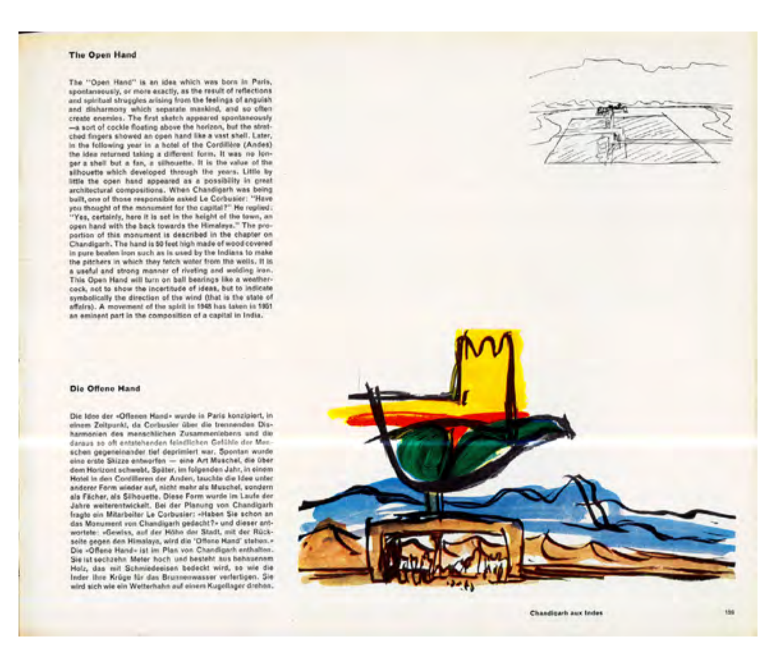


La Main Ouverte

«La Main Ouverte» est une idée née à Paris, spontanément, ou plus exactement comme suite à des préoccupations et à des débats intérieurs venus du sentiment angoissant des désharmonies qui séparent les hommes si souvent et en font des ennemis. Un premier croquis apparaît, spontanément — une espèce de coquille flottant au-dessus de l'horizon; mais des doigts écartés montrent une main ouverte comme une vaste conque. Plus tard, l'année suivante, dans un hôtel de la Cordillère des Andes, l'idée revient, prenant une forme différente; ce n'est plus une conque, mais un écran, une silhouette. C'est la valeur silhouette qui se développera au cours des années. Petit à petit, la main ouverte apparaît comme possible dans de grandes compositions architecturales. Au moment où Chandigarh se construit, l'un des responsables ayant demandé à Le Corbusier: «Avez-vous pensé au monument de la capitale?», celui-ci répondit: «Bien sûr, il y a là-bas, en haut de la ville, la main ouverte, face à l'Himalaya». Et cette main ouverte est insérée dans un dispositif architectural (déjà reproduit au chapitre sur Chandigarh). La main a seize mètres de haut; elle est construite en charpenterie de bois recouverte de fer battu pur, tel qu'il est employé par les Indiens en dinanderie pour la confection des cruches contenant l'eau des puits. Art habile et ferme de rivetage et de soudure des plaques de fer. Cette «Main Ouverte» tournera sur un roulement à billes comme une girouette, non pas pour marquer l'incertitude des idées, mais pour indiquer symboliquement la direction du vent (l'état de la contingence). Une réaction spirituelle de 1948 a pris en 1951 une place éminente dans la composition d'une capitale aux Indes.

158 Chandigarh aux Indes

469.



The Open Hand

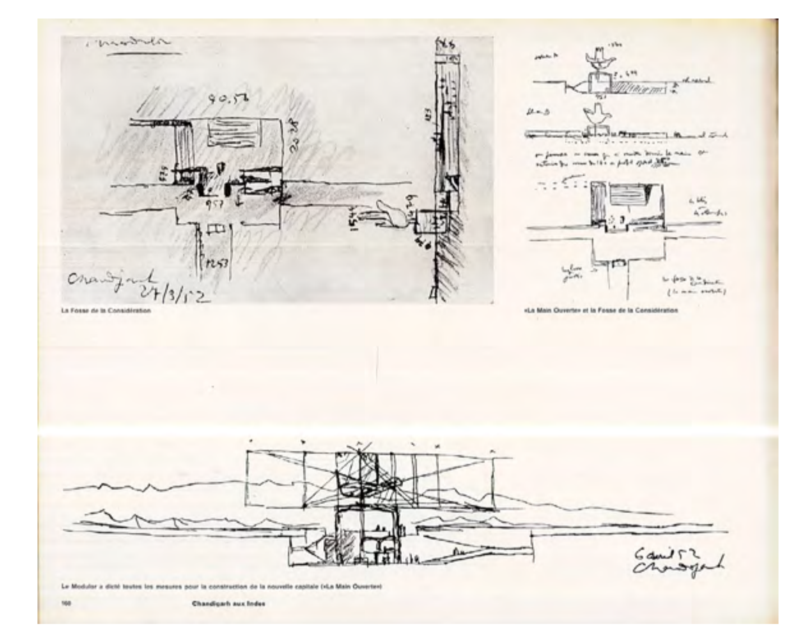
The "Open Hand" is an idea which was born in Paris, spontaneously, or more exactly, as the result of reflections and spiritual struggles arising from the feelings of anguish and disharmony which separate mankind, and so often create enemies. The first sketch appeared spontaneously —a sort of cockle floating above the horizon, but the stretched fingers showed an open hand like a vast shell. Later, in the following year in a hotel of the Cordillère (Andes) the idea returned taking a different form. It was no longer a shell but a fan, a silhouette. It is the value of the silhouette which developed through the years. Little by little the open hand appeared as a possibility in great architectural compositions. When Chandigarh was being built, one of those responsible asked Le Corbusier: "Have you thought of the monument for the capital?" He replied: "Yes, certainly, here it is set in the height of the town, an open hand with the back towards the Himalaya." The proportion of this monument is described in the chapter on Chandigarh. The hand is 50 feet high made of wood covered in pure beaten iron such as is used by the Indians to make the pitchers in which they fetch water from the wells. It is a useful and strong manner of riveting and welding iron. This Open Hand will turn on ball bearings like a weathercock, not to show the incertitude of ideas, but to indicate symbolically the direction of the wind (that is the state of affairs). A movement of the spirit in 1948 has taken in 1951 an eminent part in the composition of a capital in India.

Die Offene Hand

Die Idee der «Offenen Hand» wurde in Paris konzipiert, in einem Zeitpunkt, da Corbusier über die trennenden Disharmonien des menschlichen Zusammenlebens und die daraus so oft entstehenden feindlichen Gefühle der Menschen gegeneinander tief deprimiert war. Spontan wurde eine erste Skizze entworfen — eine Art Muschel, die über dem Horizont schwebt. Später, im folgenden Jahr, in einem Hotel in den Cordilleren der Anden, tauchte die Idee unter anderer Form wieder auf, nicht mehr als Muschel, sondern als Fächer, als Silhouette. Diese Form wurde im Laufe der Jahre weiterentwickelt. Bei der Planung von Chandigarh fragte ein Mitarbeiter Le Corbusier: «Haben Sie schon an das Monument von Chandigarh gedacht?» und dieser antwortete: «Gewiss, auf der Höhe der Stadt, mit der Rückseite gegen den Himalaya, wird die 'Offene Hand' stehen.» Die «Offene Hand» ist im Plan von Chandigarh enthalten. Sie ist sechzehn Meter hoch und besteht aus behauenem Holz, das mit Schmiedeeisen bedeckt wird, so wie die Inder ihre Krüge für das Brunnenwasser verfertigen. Sie wird sich wie ein Wetterhahn auf einem Kugellager drehen.

Chandigarh aux Indes 159

470.



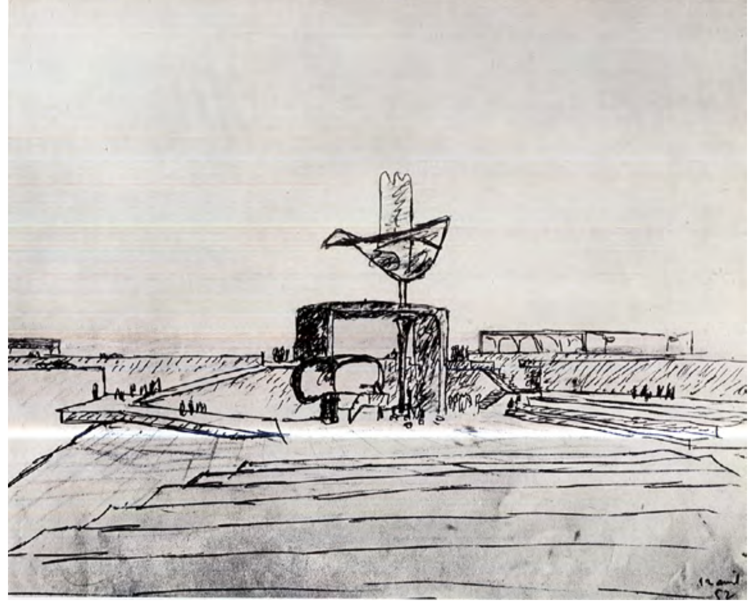
La Fosse de la Considération

«La Main Ouverte» et la Fosse de la Considération

Le Modulor a dicté toutes les mesures pour la construction de la nouvelle capitale («La Main Ouverte»)

160 Chandigarh aux Indes

471.



472.

469. 1953, *Œuvre complète 1946-52*, p. 158
470. 1953, *Œuvre complète 1946-52*, p. 159
471. 1953, *Œuvre complète 1946-52*, p. 160
472. 1953, *Œuvre complète 1946-52*, p. 161

en 1951 une place éminente dans la composition d'une capitale aux Indes.[456]

El monumento de Chandigarh:

En la página 158 del vol. 5 de la *Œuvre complète*, en el capítulo de la *« La Main Ouverte »*, presenta 4 dibujos (figs. 469-472) de los esquemas preparatorios para el monumento en Chandigarh. En dos de ellos dibuja solamente la figura de la mano, sin ningún referente arquitectónico, solo una línea de horizonte sobre la cual parece que flotara. El esquema que se encuentra en la parte superior de la página, dibuja una mano derecha y es el que más se asemeja a la figura final. En el dibujo inferior, dibuja una izquierda: ésta parece ser aquella a la que se refiere en el texto como primera aproximación o primer boceto, ya que formalmente parece más una concha suspendida.

En las (fig.468) es posible observar algunas aproximaciones de la mano abierta en forma de concha, flotando sobre la línea de horizonte. En un dibujo a color, fechado el 5 de noviembre de 1948 (fig. 466), un grupo de personajes reunidos en primer plano, observan una gran mano que se encuentra a lo lejos, suspendida sobre el horizonte. En el siguiente dibujo (fig. 467), sin fecha, pero que por las características se podría pensar que pertenece al mismo periodo que el anterior, Le Corbusier repite gran parte de los elementos de la composición del dibujo de 1948, pero cambia otros. En esta imagen dibuja una vez más, la mano abierta suspendida sobre una línea de horizonte, y bajo esta línea, el grupo de personajes.

El cambio entre las dos imágenes es que en el primer dibujo, la escena parece estar presentada en un paisaje abierto, y en el segundo, la escena ocurre dentro de una especie de círculo que la enmarca. La línea de horizonte en la segunda, no parece hacer parte de un paisaje: es una división entre lo que sucede arriba y lo de abajo. La parte de arriba la evidencia con una mancha azul, como si hiciera referencia al cielo. En la parte inferior, por la posición en la que presenta el grupo de personajes y los referentes de color, es como una reinterpretación análoga a la forma de la mano de la parte superior: hay cuatro personajes sentados como referentes a los cuatro dedos verticales y un quinto, recostado horizontalmente de espalda al observador, el cual cierra el círculo. Este último personaje, parece ser la referencia a la parte baja de la palma de la mano y del dedo pulgar. Esta composición no es tan evidente en el dibujo de 1948.

En la tercera imagen (fig. 468), dibujada en carboncillo y sin fechar, presenta tres tipos de manos: una en la parte superior, en la que solo es posible reconocer el dedo pulgar, y los demás parecen estar introducidos en una cavidad. La segunda, tienen forma de concha y sostiene en su palma, la figura de *La Licorne.* La tercera, es un esquema en forma de concha, igual al de los dibujos anteriores.

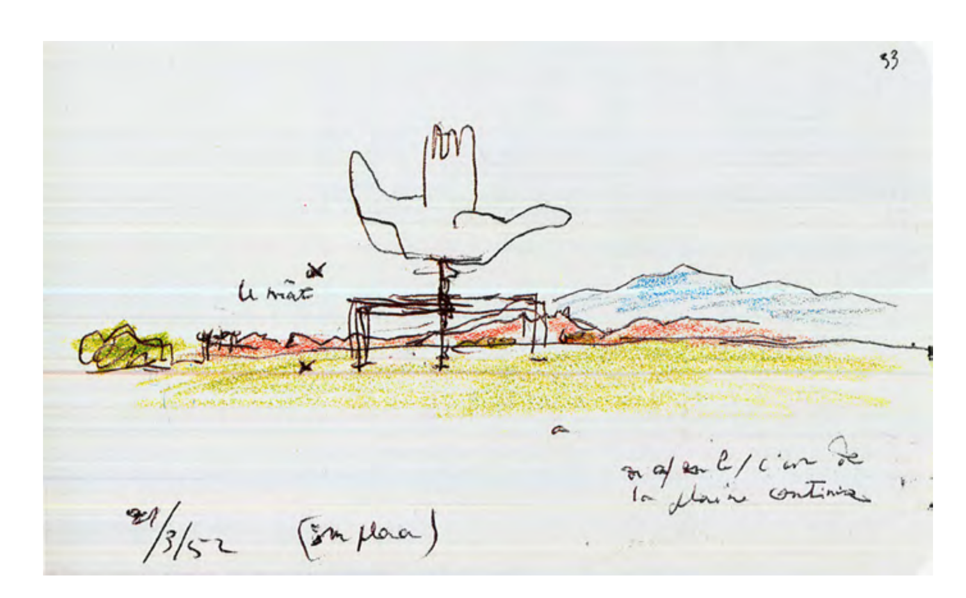
Según las imágenes presentadas en el vol. 5 de la *Œuvre complète* y los tres dibujos complementarios, indican que el esquema de la *mano abierta* lo empieza a trabajar alrededor de 1948.

En los otros dos dibujos de la página 158 de la *Œuvre complète* (fig. 467), hace referencia formal al proyecto arquitectónico y a su relación con el paisaje e implantación. Una de las características principales de la cual hace énfasis en el texto es que utiliza como telón de fondo las montañas del Himalaya. En la imagen, la palma de la *mano abierta* se abre hacia la ciudad y la parte posterior hacia las montañas. En su valor formal, parece ser una reinterpretación análoga de la silueta de las montañas. En los dos esquemas, Le Corbusier evidencia la presencia de la horizontal sobre la cual se posa la estructura del monumento. El dibujo de la izquierda muestra la mano sobre un pedestal cúbico, acompañado sobre sus dos lados, por el esquema de dos edificios horizontales. En esta imagen manifiesta la supremacía del gran signo sobre el paisaje y sobre la arquitectura que compone el proyecto de ciudad. En el siguiente dibujo, ubicado en la parte inferior derecha de la página, presenta una gran vía que conduce al gran monumento en el fondo, y una vez más, evidencia la supremacía de la escala de este monumento sobre el horizonte y la ciudad.

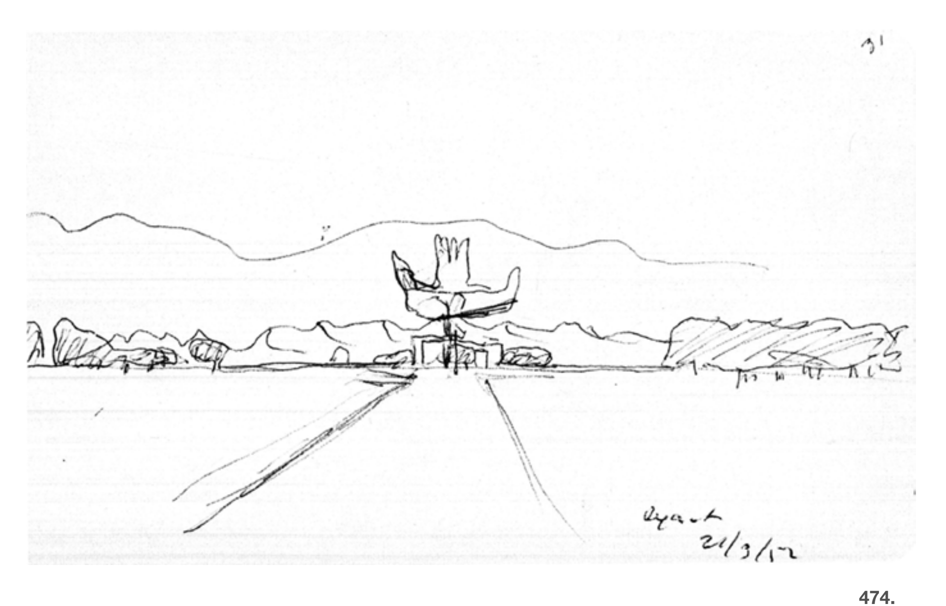
En la página 159 de la *Œuvre complète*, presenta un dibujo a color del monumento (fig. 470); la planicie y la base sobre la cual se construirá el monumento, la evidencia con color marrón. La parte superior de las montañas del Himalaya, en la parte posterior del monumento, las identifica en color azul y el cielo en blanco. La *mano abierta* la delinea en negro. La parte inferior que abarca las líneas de la palma y el dedo pulgar, las pinta en color verde. En la parte central de la palma, traza una mancha horizontal roja, y la parte referente a los cuatro dedos superiores, la pinta en color amarillo. En esta imagen evidencia la presencia de la horizontal en distintas franjas de color, y así mismo, la presencia de una fuerte vertical con la forma en que el monumento se impone ante el paisaje, el elemento tabular sobre el que se sostienen la mano y la posición de los dedos superiores.

Sobre el trabajo a color de la *mano abierta* y su composición, existen una serie de estudios complementarios realizados entre 1948 y posiblemente 1954 (figs. 478 y 481). En algunos de ellos, presentados en este documento, es posible observar que reafirma una paleta de colores con los que define la estructura

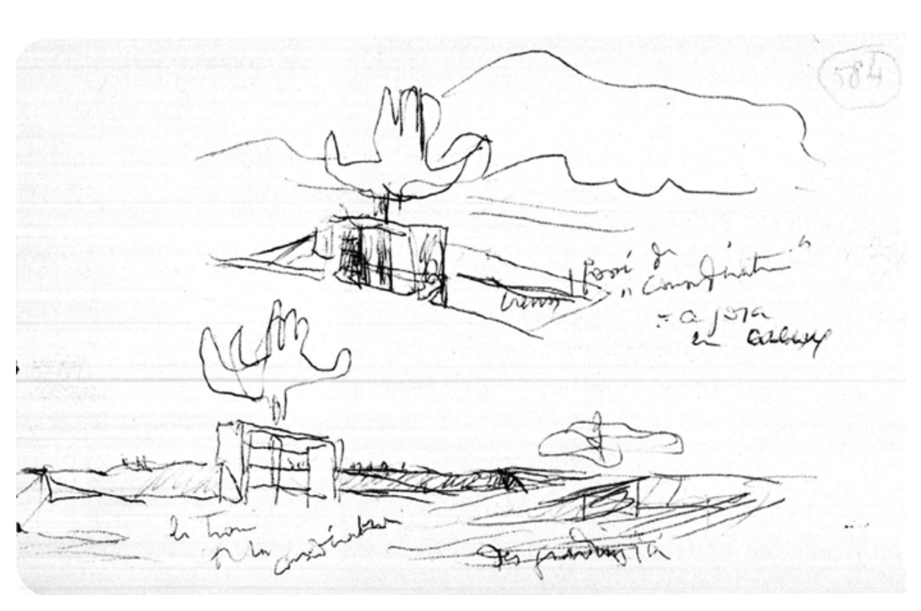
456 Ibid., p. 158.



473.



474.



475.

476.

473. 1952, *Carnet Indes F24* (fig. 726)
474. 1952, *Carnet Indes F24* (fig. 724)
475. 1952, *Carnet Indes F24* (fig. 725)
476. 1952, *Carnet Indes F24* (fig. 732)

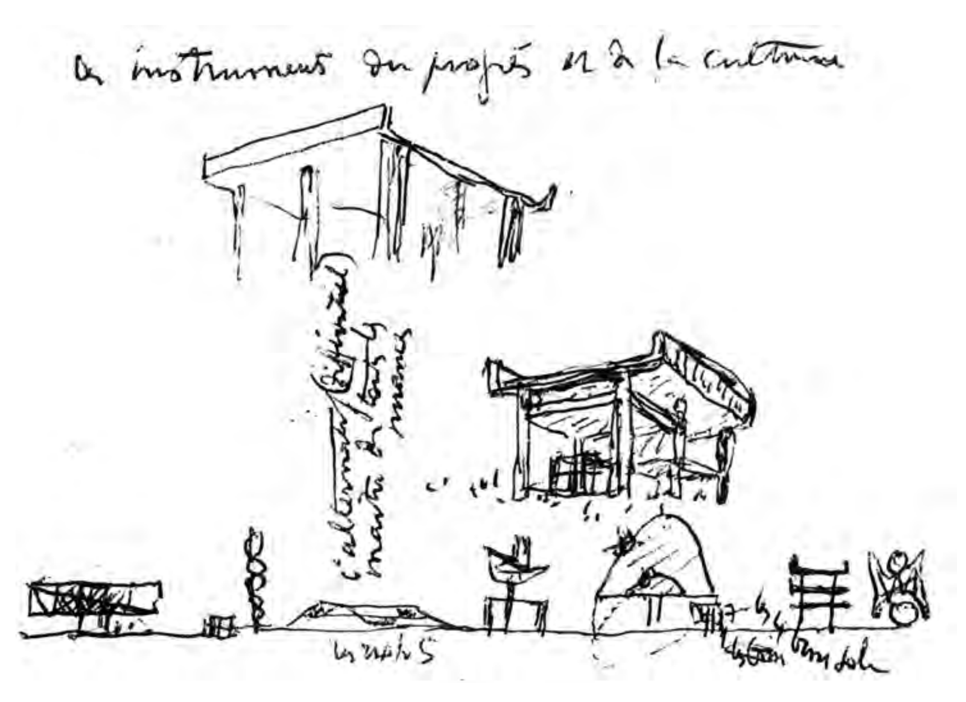
de la imagen iconográfica. La parte inferior de la palma y el dedo pulgar, están representados en verde; la parte central que evidencia el centro de la palma, en rojo y los dedos de la parte superior, en amarillo. En las cuatro imágenes aparece la referencia al paisaje y las montañas en la parte posterior. En los dos dibujos superiores, el de color fechado « *Chandigarh 48-51* » y el otro « *5 aout 54* », dibuja la totalidad del monumento y la referencia a la escala humana, con tres personajes debajo de la base del monumento. En los dos dibujos inferiores, el de color, fechado « *30 aout 54* » y el segundo en blanco y negro, fechado el « *9 sept 54* », ubica la referencia de la escala humana, esta vez sobre la mano.

En las imágenes de la página 160 de la *Œuvre complète* (fig. 471), muestra algunos esquemas en planta y en alzado del proyecto arquitectónico total del monumento, su implantación en el terreno y la composición espacial. En el dibujo de la página 161 (fig. 472), realiza una perspectiva de la plaza de acceso, de la cual se desprende una gran rampa de acceso al monumento, sobre el costado izquierdo de la plaza y una serie de gradas del lado derecho. En este esquema es posible observar que el pedestal sobre el que se alza la *mano abierta* es un gran arco cúbico, como una gran puerta a la ciudad, y el pilar sobre el que se sostiene, no está centrado con relación a la base, sino desplazado hace el costado derecho.

En los dos dibujos esquemáticos de la página 160, muestra en uno, una axonometría de la composición espacial de la plaza y el monumento; y el en el otro, un alzado más detallado del monumento, en el que escribe: « *La main – Ouverte pour recevoir et pour donner* ».

Sobre este proyecto, también realiza otra serie de dibujos preparatorios en su carnet de viaje *Indes F24 1952*, en los que estudia el proyecto en términos formales y la implantación en el terreno (figs. 473-476).[457] En todos estos dibujos evidencia desde el inicio, la búsqueda de la supremacía del monumento sobre el paisaje. En los cuatro esquemas dibuja el monumento desde distintos puntos de vista, y en uno de ellos, vuelve a utilizar el color para representar las franjas horizontales que componen el paisaje y la primera idea de hacer que parezca que esa gran mano flota sobre el horizonte.

En el carnet *Indes F26 1952*, agrupa en una página (fig. 477)[458] todos aquellos signos que representan su arquitectura. En la parte superior de este



477.

457 LE CORBUSIER, « Carnet Indes F24 1952 », en L*e Corbusier: Carnets Vol. 2 1950-1954*, 1981, op. cit., figs. 724, 725, 726, 732.

458 LE CORBUSIER, « Carnet Indes F26 1952 », en Ibid., fig. 859.

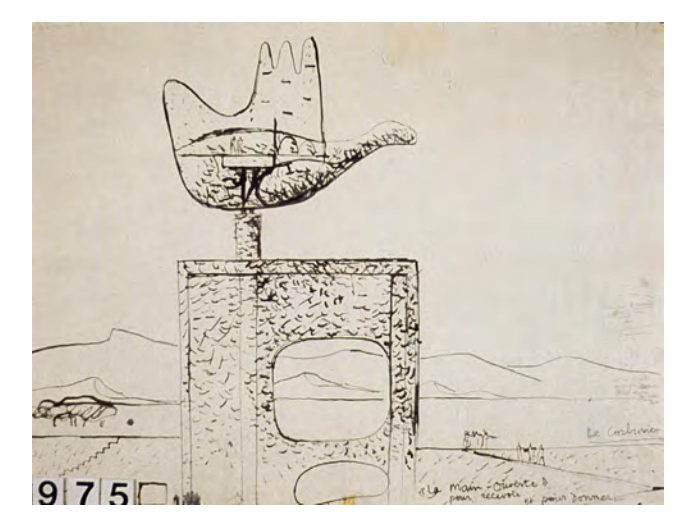
477. 1952, *Carnet Indes F 26* (Fig. 859)



478.



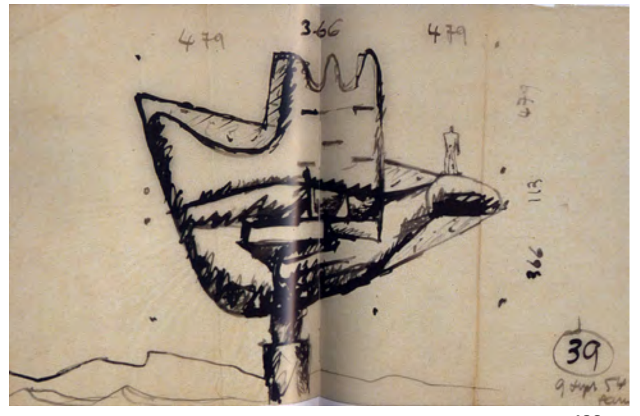
479.



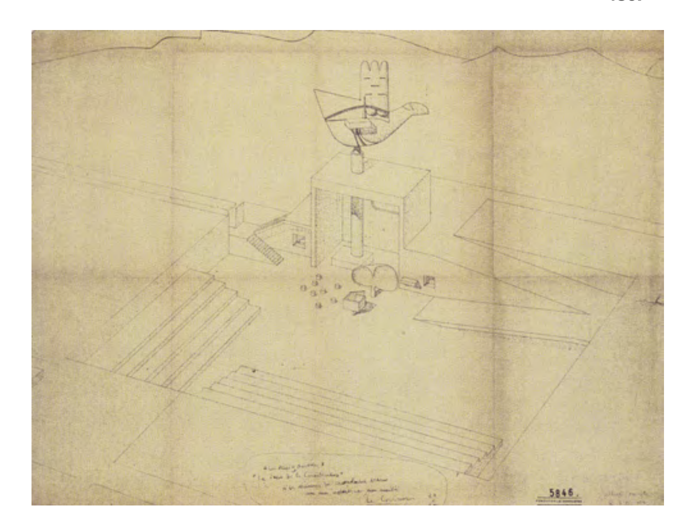
480.



481.



482.



483.

478. 1948-51, *La Main ouverte* (FLC 2346)

479. 1951, *Chandigarh* (Ver: *Le Corbusier Secret*, fig. 134)

480. 1954, *La Main ouverte* (FLC 3975)

481. 1954, *La Main ouverte* (FLC 2339)

482. 1954, *La Main ouverte* (FLC 5838)

483. 1954, *La Main ouverte* (FLC 5846)

conjunto de signos escribe: « *les instruments du progrès et de la culture* ».[459] Este esquema refirma las ideas planteadas en el capítulo de « *Les Signes* » en el vol. 5 de la *Œuvre complète*, en el que dice:

> Un soir sur la pelouse du Rest-House de Chandigarh où Jane Drew, Pierre Jeanneret, Max Fry et Le Corbusier on leur pied à terre, Jane Drew prit la parole et dit: « le Corbusier, vous vous devez d'installer au cœur même du Capitole les signes par lesquelles vous êtes arrivé à exprimer d'une part l'urbanisme, et d'autre part votre pensée philosophique ; ces signes méritent d'être connus, ils sont la clef de la création de Chandigarh ». De là est venue la conception de la grande esplanade qui relie le Parlement à la Haute Cour sur près de 400 mètres de long. C'est là que s'installeront les signes en question : la figuration du Modulor, spirale harmonique, l'alternance de la journée solaire de 24 heures, le jeu des deux solstices, la tour des quatre horizons, la main ouverte, etc., etc… Ces signes dont les dimensions peuvent être grandes (vingt mètres de haut ou trente mètres de long), seront exécutables en béton coulé ou préfabriqué et revêtu de couleur ou de dorure, selon les cas, en bois revêtu de fer pur ou de feuilles de cuivre, etc.[460]

En el apartado « *7. Importance de la main* », del tomo 1 del libro *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Jornod cita un apartado de un texto de Le Corbusier titulado « *Tout arrive à la mer* », publicado en 1954 en la *Revue de l'Institut de l'Avenir Humain*, en el que escribe sobre el valor del signo, y sobre el proceso de concreción:

> Depuis six années ce signe m'occupe, me préoccupe, prend une forme chaque jour plus concrète, passe du subconscient dans le conscient, du conscient dans le matériel et dans la force du signe reconnaît son droit d'existence, découvre au carrefour des routes, ah chassé-croisé de l'existence un lieu où ce signe pourrait s'élever. Et pourquoi s'élèverait-il là ? Pour affirmer que toutes choses devant être bien disponibles : les idées, les inventions, une « Main Ouverte » peut les recevoir, une « Main Ouverte » peut en distribuer les effets. Echange sans limite, sans terme et ouvert non seulement aux matérialités de l'existence mais aussi aux fêtes de l'esprit.[461]

En este texto define este signo como el punto de encuentro donde convergen todos los caminos: la mano abierta representa el lugar donde las ideas y las invenciones están disponibles. Ella entrega, recibe y luego volver a entregar.

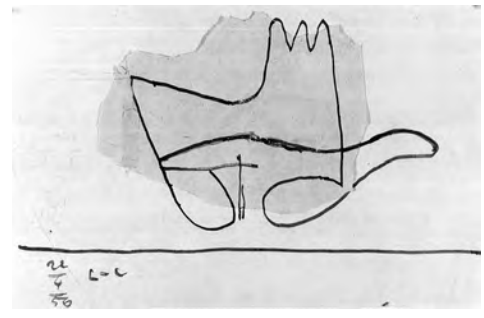
459 LE CORBUSIER, « Carnet Indes F26 1952 », en Ibid, fig. 859.

460 LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1946-52*, 1953, op. cit., p. 157.

461 JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint,* Tomme I, 2005, op. cit., p. 257.



484.



485.



486.

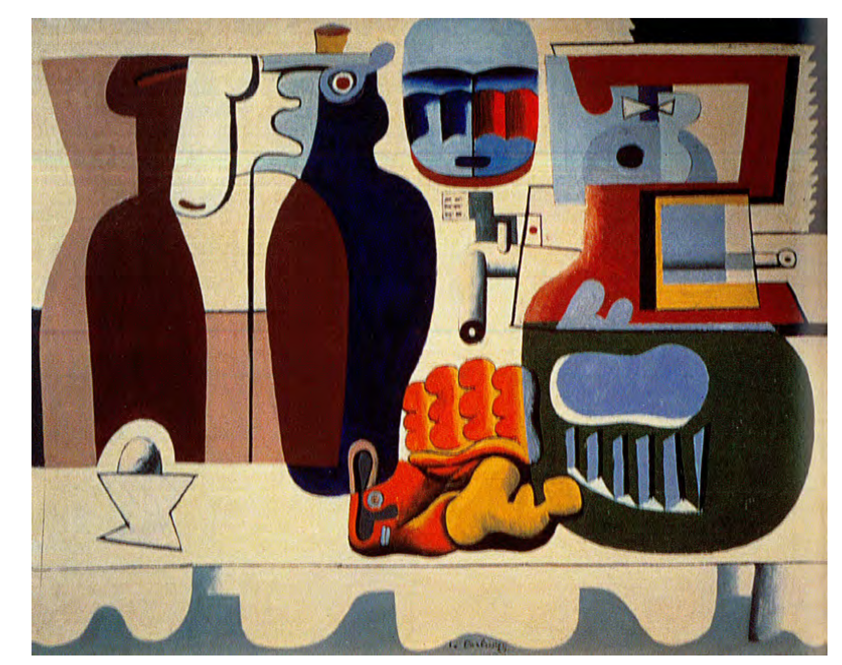
484. 1963, *La Main ouverte* (FLC 13)

485. 1956, *La Main* (Le Corbusier Secret 165)

486. *La Main ouverte* (Ver: *Le Corbusier: Pittore, Scultore, Designer*, p. 94)



487.



488.

487. 1927, *La Guitare et le mannequin* (FLC 211)

 488. 1929, *Verres et bouteilles sur une nappe* (FLC 213)

Le Corbusier define esta acción como un acto que no solo proviene de un problema material: es un acto de construcción del espíritu que al converger en un signo representativo, establece una idea universal. [462]

Esta idea la materializa gráficamente y arquitectónicamente en el edificio que por excelencia, representa el valor de la memoria y testimonio: el *monumento*. En el texto de *Mise au point*, escrito por Le Corbusier en julio de 1965, el año de su muerte y publicado un año después, en 1966,[463] sintetiza el valor de este signo implícito en el monumento, como el que recoge y representa una vida y una etapa recorrida; así mismo lo define como el que representa su tiempo, como respuesta a un contexto histórico, humano y espiritual por el que atraviesa la humanidad: él se refiere al periodo de la Guerra Fría.

---

462 En la tercera parte del libro *El presente eterno: los comienzos del arte*, de Sigfried Giedion, titulada "La simbolización", dedica un capítulo entero al estudio del tema de las manos como referente gráfico y simbólico en culturas dispares a lo largo de la historia. Este capítulo, titulado "Las manos como símbolos mágicos", realiza un recorrido sobre las distintas formas de representar la mano a lo largo de la historia y un análisis de sus variados valores simbólicos. Este recorrido lo termina con un apartado titulado "El símbolo de la mano hoy", en el que presenta cuatro aproximaciones sobre el tema, de cuatro personajes distintos; tres de ellos son artistas fundamentales e influyentes en la vida de Le Corbusier: Ozenfant, Léger y Picasso. El cuarto ejemplo es ejemplo del concepto y la imagen icnográfica de la *mano abierta* de Le Corbusier para el monumento de Chandigarh, sobre el que afirma: "Como monumento dominante de Chandigarh, capital recién fundada de Punjab Oriental (India), Le Corbusier escogió una mano colosal montada sobre un alto fuste de madera: una mano enorme recubierta de láminas de metal, que a quince metros de altura girase lentamente con el viento. Su emplazamiento debía estar entre el Tribunal Supremo de Justicia y el Palacio del Gobernador: delante de ella la capital, detrás el Himalaya.

En el proyecto final de Le Corbusier, tres dedos juntos apunten el cielo que domina esa vasta extensión. El pulgar y el meñique y están separados lo más posible, enlazados por una curva a modo de collado entre montañas. El propio le Corbusier dio al monumento el nombre de la mano abierta: "La mano abierta para dar, la mano abierta para recibir, debería ser elegida como manifestación simbólica", ha dicho.

El sello babilónico temprano mostraba una mano gigantesca, probablemente alzada en el patio un templo. Era una mano izquierda. Pero desde la época romana sea considerado a la mano izquierda, maléfica ("siniestra "), y ha predominado la derecha. Siguiendo esta tradición, era natural que Le Corbusier, arquitecto occidental, eligiera una mano derecha. De los muchos bocetos que hizo para el monumento, sólo uno (el que aquí reproducimos) mostraba una mano izquierda.

Por lo que respecta a su forma, sin embargo, la mano se ha hecho abstracta. Volviendo la mirada a la prehistoria se sienten las posibilidades latentes que duermen en los signos enigmáticos de Santián. ¿Habremos de reconocer en la obra moderna una súbita llamarada de un simbolismo primordial totalmente desconocido para el Corbusier? ¿Será una prueba del anhelo de reintegrar el símbolo a su lugar legítimo en nuestras vidas? Lo más probable es que no se trate completamente de lo uno ni el otro, sino de una combinación de ambas cosas." Ver: GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: los comienzos del arte*, vol I, traducción al castellano por M. Luisa Balseiro, Alianza Editorial, Madrid 2003, pp. 154-157. El texto original: GIEDION, Sigfried, *The Eternal Present: The Beginnings of Art*, Pantheon Books, New York 1962.

463 LE CORBUSIER, *Mise au point*, Éditions Forces Vives, Paris 1966.

Cette Main Ouverte, signe de paix et de réconciliation, doit se dresser à Chandigarh. Ce signe qui me préoccupe depuis de nombreuses années en mon subconscient doit exister pour porter un témoignage d'harmonie. Il faut annuler les travaux de guerre, la guerre froide doit cesser de faire vivre les hommes. Il faut inventer, décréter les travaux de paix. L'argent n'est qu'un moyen. Il y a Dieu et le Diable, les forces en présence. Le Diable est de trop. Le monde de 1965 doit se mettre en paix. Il est encore temps de choisir, équipons plutôt que d'armer. Ce signe de la Main Ouverte pour recevoir les richesses créées, pour distribuer aux peuples du monde, doit être le signe de notre époque. Avant de nous retrouver un jour ; plus tard, dans les zones célestes parmi les étoiles du Bon Dieu, je serais heureux de voir à Chandigarh, devant l'Himalaya qui s'élève droit sur l'horizon, cette Main Ouverte qui marque pour le Père Corbu un fait, une étape parcourue. A vous, André Malraux, à vous, mes collaborateurs, à vous, mes amis, je demande de m'aider à réaliser ce signe de la Main Ouverte dans le ciel de Chandigarh, cité voulue par Nehru, disciple de Gandhi. [464]

Obra pictórica

En términos pictóricos, no es la primera vez que aparece el tema de la mano en la pintura de Le Corbusier. Desde que introduce por primera vez la figura humana y los objetos a reacción poética en 1927,[465] las manos serán uno de los temas más recurrentes en su pintura, a través de distintas aproximaciones. Le Corbusier las pinta abiertas, entrecruzadas, aquellas que acarician, tocan, juegan, trabajan y dentro de este proceso, poco a poco llega al concepto de la *mano abierta*. Este se gesta dentro del proceso de sus investigaciones pictóricas, hasta llegar al instante en el que él mismo menciona que la composición del signo, nace de forma espontánea en París.

Para reconstruir la genealogía de esta imagen, es necesario identificar como transforma el tema de la mano singular hasta consolidar el concepto y el signo de la *mano abierta*. Esta reconstrucción de la genealogía está centrada en las representaciones y transformaciones del objeto, no como parte integral de la figura humana; aunque esto no excluye que en algunos casos haga parte una. Esté análisis también excluye las otras representaciones de manos, ya que no es una reconstrucción del tema en general en su obra, sino de la *mano abierta*.

1. La mano como objeto de composición



464 Ibid., p. 15.

465 Sobre el tema ver: JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme I, 2005, cit.



489.





490.



491.



492.

489. 1927, *Siphon et gants* (FLC 210)

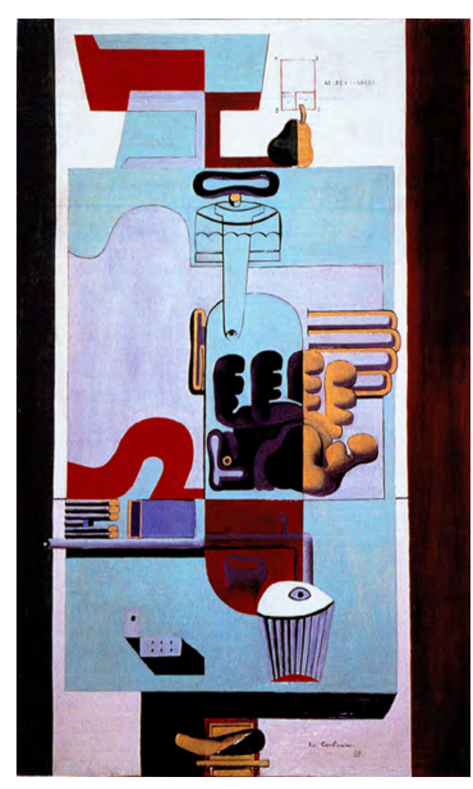
490. 1928, *Nature morte au phare* (FLC 263)

491. 1928, *Nature morte au siphon* (FLC 212)

492. 1930, *Cafetière et pot* (FLC 242)



493.



494.

493. 1929, *Composition avec la lune* (FLC 146)
494. 1929, *Composition avec une poire* (FLC 147)

A partir de 1927, en los temas de las pinturas puristas de Le Corbusier, empiezan a aparecer algunos elementos que no pertenecen a los *objetos-tipo*. En sus composiciones comienza a introducir elementos que pertenecen a la naturaleza y a la figura humana, y uno de ellos es la mano. Entre 1927 y 1930, realiza una serie de pinturas en las que combina temas de su pintura purista y a su vez, en cada una de ellas introduce una mano abierta, como si fuese un objeto más de la composición. En este grupo de pinturas, la pinta con la palma mirando de frente al observado. En *Guitare et mannequin,* 1927 (fig. 487),[466] presenta la mano en el centro del cuadro, entre guitarras, un torso de un maniquí femenino y otra serie de objetos. La pinta en un color carne, y en su aspecto formal, exalta las protuberancias de los dedos y la parte baja de la de la palma, donde nace el dedo pulgar. En *Siphon et gants*, 1927 (fig. 489)[467] ubica la misma mano en la parte superior derecha del cuadro, con las mismas características de la pintura anterior. En *Nature morte au siphon*, 1928 (fig. 491),[468] repite la composición anterior, pero con una paleta distinta. En la de 1927 utiliza colores tierra y en la de 1928 una composición de colores rojos y azules intensos. La mano la mantiene en color carne-ocre.

En *Nature morte au phare,* 1928 (fig. 490),[469] pinta un puesto de mesa con cubiertos (tenedor, cuchara y cuchillo), un plato hondo y una especie de copa. Al lado de la copa ubica una especie de mano suelta, como si fuese un recipiente más de los objetos de la mesa. En *Verres et bouteilles sur une nappe*, 1928 (fig. 488)[470] y *Cafetière et pot*, 1930 (fig. 492),[471] la pinta en posición de una cocha o recipiente, con la palma mirando hacia arriba. En los dos cuadros la ubica en la parte inferior central del cuadro, en una combinación de tonos rojos y amarillos. Es como si fuese la misma mano. En la pintura de 1928, la localiza sobre una mesa, rodeada de distintos objetos, y el la de 1930, ésta parece flotar, al igual que dos teteras que la rodean.

En 1929, realiza otras dos pinturas verticales (fig. 493-494), en las que presenta una especie de maquinaria determinada principalmente, por una especie de botella. En *Composition avec la lune ou Nature morte avec lune reflétée,* 1929 (fig. 493),[472] la mano está ubicada en primer plano, sobre el área izquierda del cuadro. En esta obra adquiere un importante tamaño ya que parece como

466 FLC 211
467 FLC 210
468 FLC 212
469 FLC 263
470 FLC 213
471 FLC 242
472 FLC 146

si fuese inflada o hinchada, al estar conectada a una especie de manguera o tripa anudada. En *Composition avec une poire*, 1929 (fig. 494),[473] aparece otra vez de frente al espectador, pero en este caso, con una parte detrás de la botella transparente, ubicada en el centro de la obra. La parte de la mano que se encuentra detrás de la transparencia del vidrio de la botella, esta presentada en un tono violeta oscuro y la otra, que no tiene ninguna interferencia visual, en un tono carne ocre, igual a las de las primeras pinturas referenciadas. Lo que es claro en esta secuencia de pinturas es, que las protuberancias de la mano, se hacen cada vez más evidentes.

En la obra *Sculpture et nu*, 1929 (fig. 503),[474] presenta una vez más la mano apoyada sobre una superficie horizontal, pero en este caso, con la palma completamente abierta hacia arriba. En esta pintura introduce una figura humana en la parte posterior derecha del cuadro, exactamente detrás de la posición de la mano, pero los dos elementos no están ligados: la mano sigue siendo presentada como un elemento suelto e independiente de la figura humana.

2. La mano abierta como parte de la figura humana

En la siguiente serie de pinturas (figs. 495-496) que contienen como tema central la figura humana, Le Corbusier enfatiza el tema de la mano abierta, con la palma de frente al observador, en distintas escenas.

Algunos de los primeros ejemplos se encuentran en dos pinturas: *Les Deux Lutteuses (vert et rose),* 1927-1928 (fig. 495)[475] y *Les Deux Lutteuses au disque rouge,* 1927-1928 (fig. 496).[476] En estas dos obras presenta dos figuras: una de frente y otra de espaldas, vistas desde un ángulo de 45°. La figura de frente, levanta su brazo derecho con la palma de la mano de frente al observador.

En 1931, en las obras *Femme grise, homme rouge et os* (fig. 497)[477] y *Femme grise, homme rouge et os devant une porte* (fig. 498),[478] pinta dos figuras abrazadas de pie: una mira hacia el frente y otra la abraza, de espalda al observador. La pareja de la primera pintura se encuentra inscrita en un fondo negro; en la segunda, la mancha negra se transforma en una puerta abierta, en



473 FLC 147

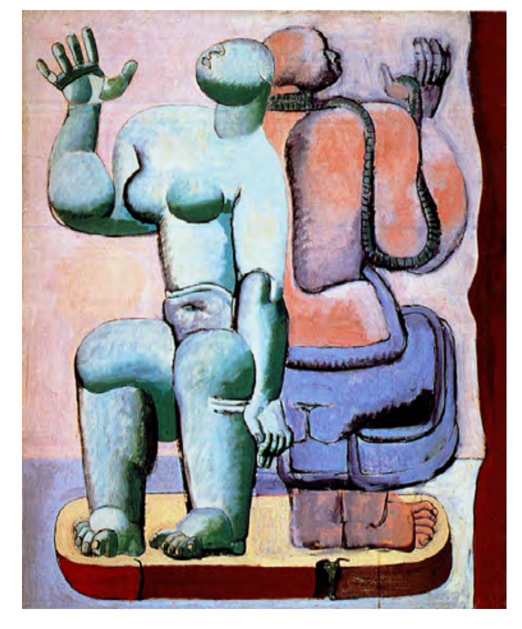
474 FLC 342

475 FLC 87

476 FLC 88

477 FLC 98

478 FLC 8



495.



496.

495. 1927-28, *Les Deux Lutteuses (vert et rose)* (FLC 87)

496. 1927-28, *Les Deux Lutteuses au disque rougee* (FLC 88)



497.



498.



499.



500.

497. 1931, *Femme noire, homme rouge et os* (FLC 98)

498. 1931, *Femme grise, homme rouge et os devant une porte* (FLC 8)

499. 1931, *Personnages devant une porte et main* (FLC 97)

500. 1931, *Homme rouge et femme devant une porte* (FLC 34)

el fondo del espacio. En el centro de estas dos obras ubica una de las manos del personaje que mira hacia el frente, con la palma hacia el observador. ¿Por qué utilizar este elemento como punto focal central de estas obras?

En el mismo año, 1931, realiza otras dos obras en las que genera el mismo efecto de atención. En *Personnages devant une porte et main*, 1931 (fig. 499)[479] y *Homme rouge et femme devant une porte*, 1931 (fig. 500),[480] retoma el tema de las pinturas anteriores. El título de la primera, ya define un indicio en la importancia de los elementos: personajes, puerta y la mano, y en la segunda, aunque no presenta el término de la mano en el título, igualmente en la obra está presente, de forma más contundente que en la anterior. En estas dos obras, la puerta y las figuras humanas, se funden las unas con las otras, lo que hace que sea más compleja la identificación de los elementos y los personajes. Sin embargo, la mano de frente es tal vez, el único elemento claramente reconocible en la composición. En la primera pintura, la mano es blanca y sus partes están delineadas en negro; en la segunda, duplica su tamaño, representándola fuera de escala, con relación a los personajes. ¿No recuerda esto, el agigantamiento de las manos y los pies de las obras de Miguel Ángel?

En este grupo de obras es evidente que busca, que el observador reconozca este elemento por encima de los demás: en el leguaje que utiliza, la mano está ceñida a las características físicas de la realidad, mientras que las otras figuras están insinuadas en una fusión de formas y colores.

En 1930 realiza una obra crucial para el tema que compete a la imagen iconográfica de la *mano abierta*, a la que titula *Les Lignes de la main* (fig. 501),[481] y unos años más tarde otra a la que titula *La Main et la boîte d'allumettes*, 1932 (fig. 502).[482] Estas dos pinturas presentan una composición muy similar. Son pocos los de talles que cambia de una a la otra. El principal cambio se da en la mano. En las dos obras la pinta abierta, en primer plano y centrada sobre una superficie horizontal. En la pintura de 1930, haciendo alusión al título, presenta la palma en un color violeta-marrón con las líneas demarcadas en blanco. Las líneas no se ciñen completamente a la realidad. Hay una serie de figuras adicionales que se conforman a partir del realce de las líneas básicas de la palma. En la mano de la pintura de 1932, las líneas desaparecen y presenta la palma plana, en color rojo.

479 FLC 97

480 FLC 34

481 FLC 246

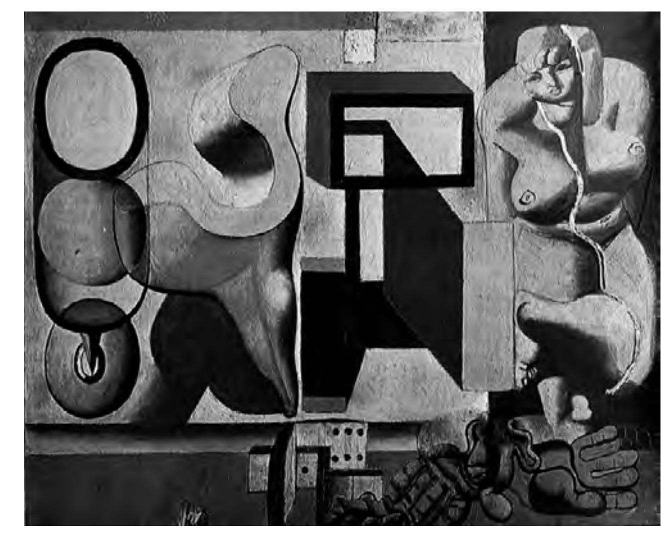
482 FLC 35



501.



502.



503.

501. 1930, *Les Lignes de la main* (FLC 246)

502. 1932, *La Main et la bîte d'allumettes* (FLC 35)

503. 1929, *Sculpture et nu* (FLC 342)



504.



505.

Jornod describe la pintura de 1930 y cita algunas palabras de Le Corbusier con relación al significado de la mano:

> Dans ce sujet qui reprend en partie les éléments du tableau précédent, la peintre adjoint une main ouverte, enrichie de ses lignes. Al l'extrême droite, une surface noire, bordée de rouge, dans laquelle une feuille de chêne vient casser l'uniformité de l'aplat sombre, représente un tableau de classe d'établissement scolaire ou encore une ouverture vers l'inconnu. A gauche, l'écorce ou copeau de bois est posé sur des cubes, les stratifications de ses couches rejoignent de l'homme, tout comme les strates du bois renseignent sur l'âge de l'arbre. Tout en bas, à l'extrême gauche, deux dés dont la disposition se cale sur la construction en H, située plus haut. (…) La main, représentative du « faire », est un des organes essentiels pour Le Corbusier. La main grave, dessine, peint, construit, sculpte. Avec la main, l'artiste écrit, pense : *« Je faisais passer de ma main dans ma tête »* et *« Parfois, c'est ma main qui va avant mon esprit »*. Cette main peut remplacer la pensée : *« Quand je dessine, et bien le dessin est fait avant que je l'ai pensé. C'est contraire à toutes les théories que nous avons pu émettre autrefois quand nous étions plus jeunes, on disait qu'aucune chose ne peut être dessinée si elle n'a été pensée. Mais vous avez une bête commande à votre main qui pense et vous avez une masse instinctive puissante, un être vivant qui n'est pas que dans le cerveau ».* Cette main vivante, aux nombreuses lignes, détermine la sueur, le labeur, l'évolution et la trajectoire de l'homme, selon l'explication donnée par Le Corbusier, à propos de l'analyse de signes et symboles de la tapisserie Haute Cour de Chandigarh : *« La main qui contient tant de lignes intérieures et tant de significations dans son pourtour, dans sa texture. Elle contient la personnalité de l'individu, ce qui vent dire que les choses les plus cachées, les plus secrètes, les plus subjectives, les plus insaisissables, peuvent fort bien être révélées par un trait précis, une ligne de la main, par les muscles de la main, par la silhouette de la main ».*[483]

Según estas palabras que cita Jornod, Le Corbusier hace referencia a dos estados de la mano. El primero, es el elemento como tal, como representación del ser singular; aquella que pertenece a un individuo. El segundo es la mano activa que trabaja, dibuja, escribe; es decir, la mano como prolongación de la mente. Estos dos estados son precisamente, las dos últimas casillas del iconostasio que estructura el Poema. En esta casilla de *Offre*, se refiere al primer estado: la mano como tal, la que recibe, y en la casilla del *Outil*, es la activa que trabaja conjuntamente con un instrumento para crear.[484]

---

483 JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme I, 2005, op. cit., pp. 494-495.

484 Giedion inicia, el capítulo de "Las manos como símbolos mágicos", de su libro *El presente eterno: los comienzos del arte* con las siguientes palabras: "En las culturas más dispares de

504. 1933, Etude pour *Femmes devant une porte* (ver Jornod, fig. 369)

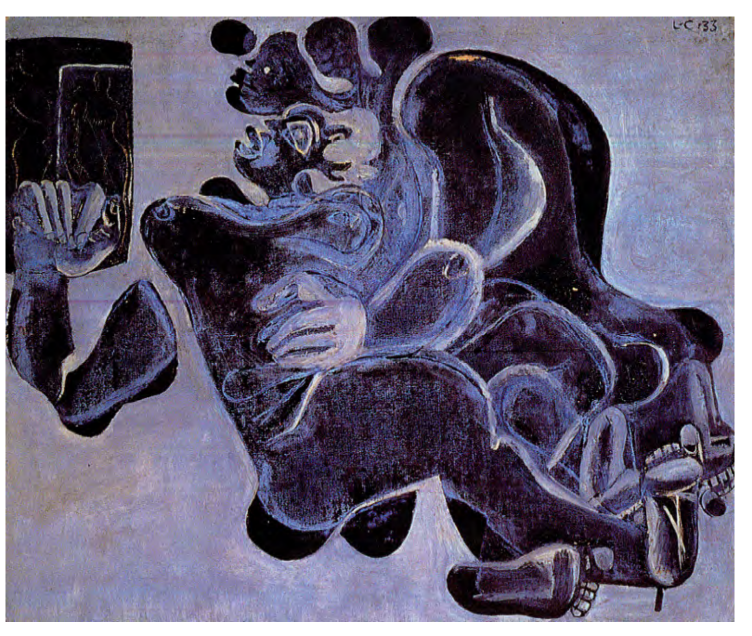
505. 1933, *Femmes devant une porte* (FLC 39)

La mano en sí, es poseedora de verdades a revelar. La palma está definida por una serie líneas, de trazos, que contienen una personalidad inscrita. Las líneas de la palma expresan la singularidad del ser. Cada mano es única y singular: es la “huella digital” del espíritu. Como afirma Le Corbusier, las líneas de la palma, sus formas, su silueta y sus músculos, contienen los rasgos de la personalidad del artista y pueden revelar, como un tratado preciso, las cosas más secretas, más subjetivas y más inasibles del ser. No en vano, en el primer esquema del iconostasio que presenta a Tériade, hace referencia a que una señora que se encuentra en la reunión, la cual le pide a Le Corbusier ver su mano, al observar las líneas, expresa un concepto sobre su espíritu: *droiture*.[485]

A diferencia de la mano abierta para recibir, la mano activa, la representada en *Outil-G3*, es la mano creadora. Es la mano que actúa bajo el comando de un acto intuitivo, el cual expresa las subjetividades más altas. Para Le Corbusier, el trazo está primero que el acto razonado. Es como si la cabeza se trasladara a los dedos, en el momento de crear. No en vano afirma que cuando dibuja y diseña, el acto del trazo es previo a su pensamiento, lo cual se opone a la tradición, en la que primero ha de estar el acto de razonar y después el de expresar esa idea en el papel. El acto creativo hace parte de la acción del trazo. Él piensa y crea con el carbón y el papel, ya que la libertad de la cabeza está en la acción de la mano.

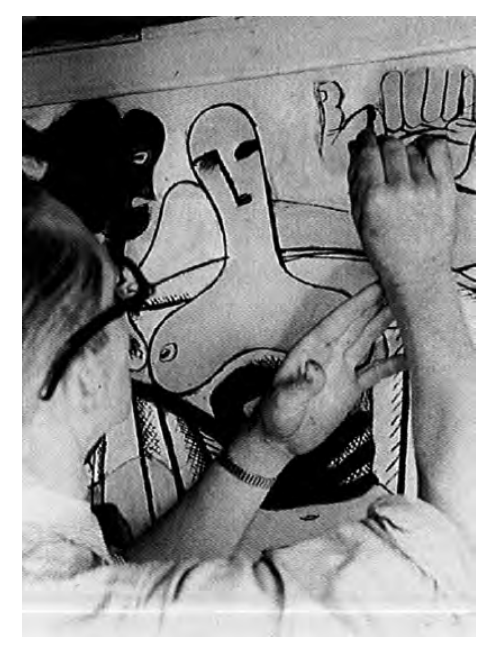
En la fotografía (fig. 507) hace evidente las dos manifestaciones posibles de la mano: la abierta que se está gestando en la pintura, y la que trabaja, con la cual traza las líneas de su creación.

En los cuatro siguientes ejemplos de pinturas (fig. 504-506), es posible observar una forma distinta de presentar la mano. En estas imágenes las pinta





506.



507.

506. 1930, *Personage en noir et gris* (FLC 40)

507. 1935, Le Corbusier pintando la mano en una de sus obras. (Ver Jornod, fig. 388)

---

las cuatro partes del mundo aparecen manos provistas de significado simbólico. Lo más que tienen en común es su afinidad humana: rara vez puede apreciarse otra vinculación directa entre ellas.

La mano –el miembro del cuerpo humano que llega más lejos- da forma a esas cosas que confieren al hombre un poder muy superior a su fuerza innata: herramientas, armas, todos aquellos artefactos, en fin, que distinguen su vida de la mera experiencia animal. Parece casi obvio que la representación de la mano, el miembro capaz de mayor destreza formativa, exprese simultáneamente fuerza especial y significación mágica.

En culturas más recientes, los significados atribuidos a la mano experimentaron una amplia diferenciación: primero en Egipto y Sumer y después en la India, bajo la influencia del hinduismo, cada posición de la mano en la danza y la escultura adquirió una significación particular. De los movimientos de las manos nación un lenguaje ritual por señas derivado de la secuencia de sus significado simbólicos.” Sobre el tema ver: GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: los comienzos del arte*, vol I, traducción al castellano por M. Luisa Balseiro, Alianza Editorial, Madrid 2003, pp. 122-157.

485 Sobre el tema ver: Carnet *Nivola I*, p. 185, 1948 (FLC W1-8 185) y el capítulo 4 d esta tesis.


508.


509.

con la palma hacia arriba, como una superficie que sostiene. En *Femmes devant porte*, 1933 (fig. 505)[486] y el dibujo preparatorio que presenta Jornod junto a esta obra (fig. 504),[487] presenta dos mujeres: una sentada de frente al espectador y otra acostada sobre sus piernas. La mujer que se encuentra sentada, alza su brazo derecho a 90º de su cuerpo, con su palma hacia arriba como si estuviese sosteniendo algo. En *Personnages en noir et gris*, 1933 (fig. 506),[488] presenta otra vez, dos figuras, ahora en movimiento: parecen atentas a algo que sucede detrás de la ventana, con fondo negro, que se encuentra sobre el lado izquierdo del cuadro. La figura en primer plano está acostada boca arriba, con su cuerpo y cabeza contorsionada, mirando hacia la ventana. El otro personaje se encuentra de pie, en segundo plano. Uno de sus brazos abraza a la mujer en primer plano por la cintura. Su cuerpo mira de frente a la ventana como si algo sucediese al otro lado. En esta pintura, presenta una vez más, el brazo derecho de la mujer en primer plano, levantado con la mano abierta en posición de concha, como en el ejemplo anterior.

La última serie del proceso se puede observar en tres ejemplos que pertenecen a los años cuarenta y cincuenta: *Composition avec main*, 1943 (fig. 508),[489] *Composition Ozon et main*, 1944 (fig. 509)[490] y *La Main*, 1954 (fig. 510).[491] En *Composition avec main* (1943) y *Composition Ozon et main* (1944) presenta una mano abierta al lado de una de sus posibles esculturas de la serie de *Ozon*. En la primera pintura, el esquema escultórico de *Ozon* está ubicada en el eje central de la obra, sobre un pedestal. Sobre este mismo pedestal localiza una mano abierta sobre el costado izquierdo del objeto. Su palma mira hacia la forma escultórica, como si quisiese evidenciar la relación recíproca entre la mano que crea y la forma escultórica. Sobre esta obra Jornod dice:

> Devant, le peintre renforce le personnage en faisant intervenir une main ouverte, tendue vers le ciel. Emblème vital pour l'artiste, la main symbolise l'outil intelligent des bâtisseurs, des sculpteurs et des peintres. Un monument dédié à La main ouverte sera érigé à Chandigarh, selon les plans de Le Corbusier, après sa mort.
>
> Malgré la rudesse du dessin, le fond bleu ciel à gauche, offre une échappatoire à ce personnage cauchemardesque allumé de rouge. Le sujet du tableau,

486 FLC 39

487 Ver: JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme I, 2005, op. cit., fig. 369, p. 560.

488 FLC 40

489 FLC 444

490 FLC 69

491 FLC 178

508. 1943, *Composition avec main* (FLC 444)

509. 1944, *Composition Ozon et main* (FLC 69)

réalisé dans une palette à prédominante de brun, se présente sur un socle, à l'identique d'une sculpture. Dans ce tableau, l'artiste matérialise un être, décrit comme tabou, médiumnique, issu du subconscient, lui permettant de tendre vers l'indicible et d'aborder le fait plastique en prise directe avec l'espace.[492]

En la obra de 1944, *Composition Ozon et main* (fig. 509),[493] la mano está ubicada también sobre el pedestal, pero al otro costado de la escultura. Ésta se encuentra sobre el lado derecho y ahora su palma mira hacia el observador. En la pintura de 1943, manifiesta la relación y el vínculo entre la obra y la mano que la crea; ahora en esta segunda pintura, la mano de frente al espectador parece genera otro tipo de diálogo y manifestación. Esta parece demostrar que el trabajo ya ha sido completado, y esa mano es quien se la entrega al observador: es la mano que da. Sobre esta obra Jornod dice:

L'introduction de la main dans la composition annonce le début d'une série d'études sur cet organe, dessins qui aboutiront à la réalisation de sculptures comme *Les Mains* et, plus particulièrement, celle du monument *La Main ouverte*, à Chandigarh. [494]

En la tercera obra de este grupo, *La Main*, 1954 (fig. 510), [495] centra la totalidad del tema de la composición, en una mano abierta con su palma de frente al observador. Le Corbusier la delinea en color negro. Tiene sus dedos rectos y erguidos hacia arriba, lo cual permite ver la totalidad de las líneas que la componen. Ella se encuentra ubicada sobre un fondo consolidado por tres colores: en la parte superior, sobre el lado izquierdo, pinta una franja vertical en color violeta y sobre el otro costado, una franja vertical en color beige. En la parte inferior de la palma, casi a nivel de la muñeca, ubica una especie de concha en posición horizontal, en color naranja-ocre y debajo, una franja horizontal de color rojo intenso, la cual atraviesa la totalidad de la obra. En esta pintura se pueden identificar tres indicios previos a la imagen definitiva de la *Main ouverte*: en primer lugar, el interés por la mano como objeto único de la obra; en segundo lugar, la importancia de la expresión de las líneas que la conforman y lo que estas líneas tienen por decir; y en tercer lugar, la relación gráfica y simbólica entre la palma y una concha; no en vano en los primeros esquemas, él se refiere a esa relación casi instintiva que se genera entre la forma de la palma y la concha,



510.

---

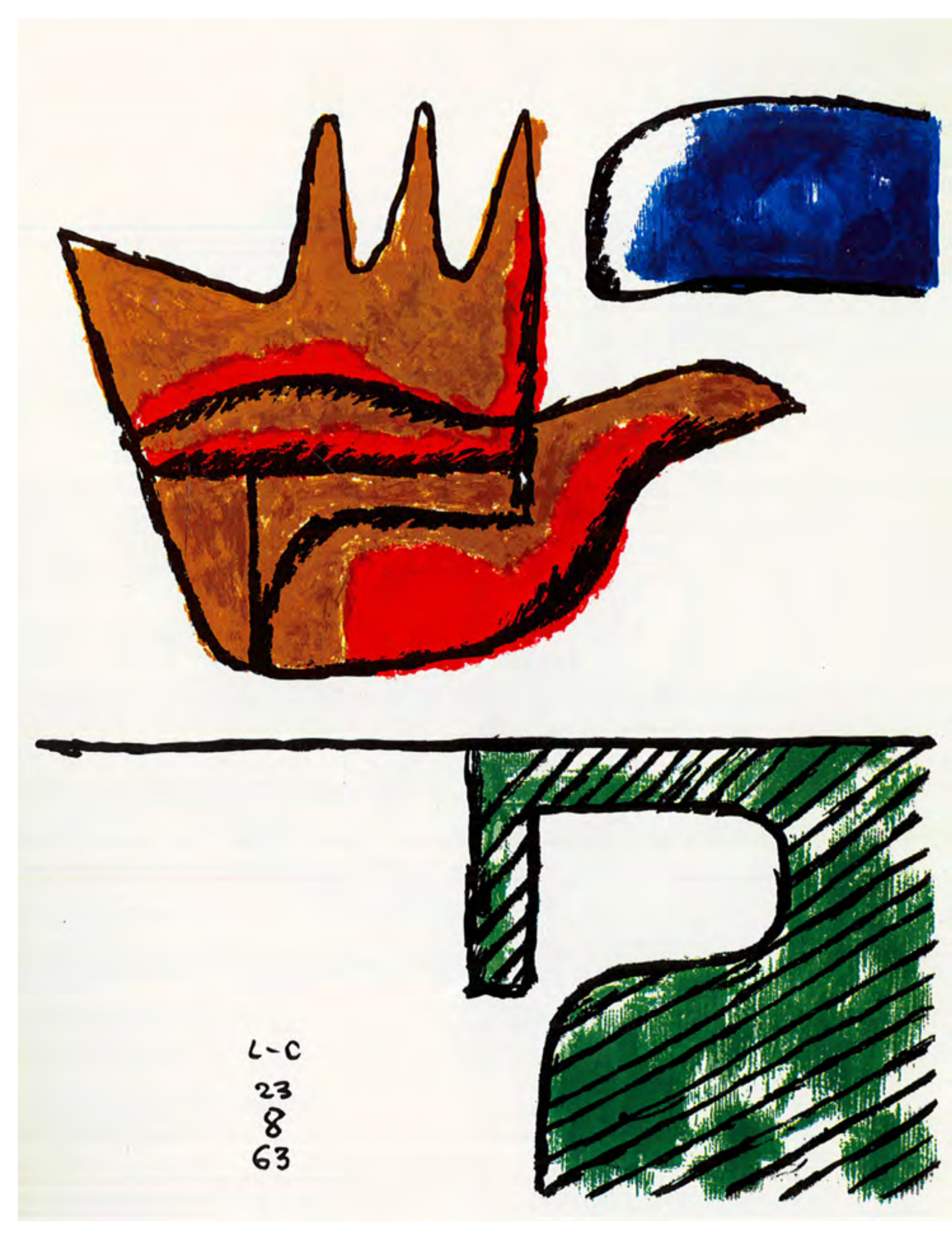
492 JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme II, 2005, op. cit., pp. 730-731.

493 FLC 69

494 JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme II, 2005, op. cit., p. 766.

495 FLC 178

510. 1954, *La Main* (FLC 178)



511.

 511. 1963, *La Main ouverte*. Litografía

para definir la imagen de la *mano abierta*. Sobre esta obra Jornod infiere que, la investigación plástica sobre el proyecto en Chandigarh, tiene posiblemente su origen, en esta pintura:

> Les recherches plastiques sur le projet de la *Main ouverte* à Chandigarh semblent à l'origine de ce petit tableau. Dans un courrier du 15 août 1954, Le Corbusier annonce à son frère avoir passé dix jours à la mise au point définitive de la *Main Ouverte*. Si cet emblème occupe une place importante dans son œuvre, il n'est traité en tant que sujet unique que dans ce tableau. Sa représentation réaliste montre toute l'étendue des moyens d'expression mis en œuvre par l'artiste vis-à-vis de cet organe qui caresse, qui prend, qui appelle, signifiant le savoir-faire, le don et le recevoir. Dans les mois qui suivront, Le Corbusier réalisera une cinquantaine de dessins et aquarelles relatifs au monument de Chandigarh.
>
> Dans ce tableau, selon une technique propre à la gravure, le dessin est comme surajouté aux aplats de couleurs. Le peintre trace, de façon claire, les lignes de vie, d'intelligence, de chance et d'amour. A la base de la paume, il introduit, dans le sens horizontal, un coquillage, dont la spirale simule celle du Modulor. Un mariage de couleurs symboliques constitue l'arrière-plan de la composition. La base rouge sang, source de vie, d'amour, indique, d'après le peintre, la force et l'action ; le jaune devient signe de lumière, le blanc et bleu, en haut de la toile, annoncent la sérénité.
>
> Le Corbusier a chanté la main dans *Le Poème de l'Angle Droit*, il l'a sublimée dans plusieurs textes et l'a érigée en mythe dans le monument de la Main ouverte, dressé à Chandigarh, face à l'Himalaya.[496]

En términos pictóricos, la imagen iconográfica de la *mano abierta* que presenta en el Poema, no repite ninguna de las vistas anteriormente en sus pinturas: es, más bien, una evolución de ellas. En el Poema define un signo ya depurado y precisado, y es el mismo signo que construye como monumento simbólico en Chandigarh. En su obra tardía posterior al Poema, y una vez el signo y la imagen iconográfica ya ha sido definida con todo su significado, Le Corbusier continua trabajando el concepto de la *Main ouverte* en pinturas, litografías y esculturas, en colores, materiales y composiciones variadas, (figs. 484-486 y 511).[497]

---

496 JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme II, 2005, op. cit., pp. 900-901.

497 Sobre el tema del significado de la mano abierta para Le Corbusier y el Poema, Jornod dice: « à Chandigarh, idée qui lui tenait à cœur. L'artiste, dans cette dernière configuration, lui donne une dimension architecturale, spatiale, symbolisant le donné, le recevoir, le savoir-faire, le prendre aussi, s'offrant comme un signe d'espoir, d'entente entre les hommes. Dans Le Poème de l'Angle Droit, Le Corbusier a mis exergue toute l'importance qu'il attache à la main, cette main qui marque la cadence, signifie le mouvement, cette main qui humanise la nature et les objets, et qui sait tirer

Para concluir este apartado de la *Main ouverte,* André Wogenscky, en su libro *Le Corbusier's Hands,* de una forma emotiva por su experiencia de trabajo por varios años al lado de Le Corbusier, logra expresar y sintetizar, en el capítulo *"Open Hand",* [498] el sentido del *dar* y *recibir*, y el valor simbólico implícito en este signo profundo creado por Le Corbusier:

> One of Le Corbusier's strengths was to know how to receive and to take. He looked, he touched, he noticed. He wanted to take and make his own. He took off with his backpack, went across Europe and around the Mediterranean. From his youth to the end of his life he filled numerous sketchbooks with drawings, observations, and ideas he wanted to keep. He stored up all he could. He yearned to see, to know, and to assimilate.
>
> "I have received handfuls."[499]
>
> "But when, in which one of our lives, do we finally become beings that open themselves up to receive?"[500]
>
> The hand was open to receive. He had undoubtedly understood in his youth that it was necessary to be someone who never ceases to receive in order to become perhaps, and only very rarely, someone capable of offering.
>
> "Open to receive, open also to let anyone come and take from it."[501]
>
> "It is man who gives and man who receives. It is a mortal hand that offers it to us and a mortal hand that accepts."[502]
>
> His whole life was a big open hand. At times he closed it up around the secret of his being. And was there not as well in the *Open Hand* he designed for Chandigarh a secret, a call, a cry towards what cannot be grasped, a cry that nobody hears?
>
> "Do not think that I am sending a request, Angel, and even if I did, you would not come. For my invocation is always full of refusal. Against such a strong current, you cannot go. My call resembles a tightened arm, and its hand, which opens itself up and reaches high to grab, remains open in front of you, as a defense and a warning. O you, Ungraspable, wide open."[503]

profit d'une tache heureuse. Plus bel outil du créateur, la main est aussi capable d'indépendance, comporte en soi une perfection apte à enrichir la pensée d'une multitude d'informations. ». Ver : JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme I, 2005, op. cit., p. 257.

498 WOGENSCKY, André, *Le Corbusier's Hands*, MIT Press, English translation by M. Millà Bernad, Cambridge Mass., and London 2004, p. 23.

499 Wogenscky toma esta cita de Michel Montaigne, *Essais* (book 1, Chapter 26).

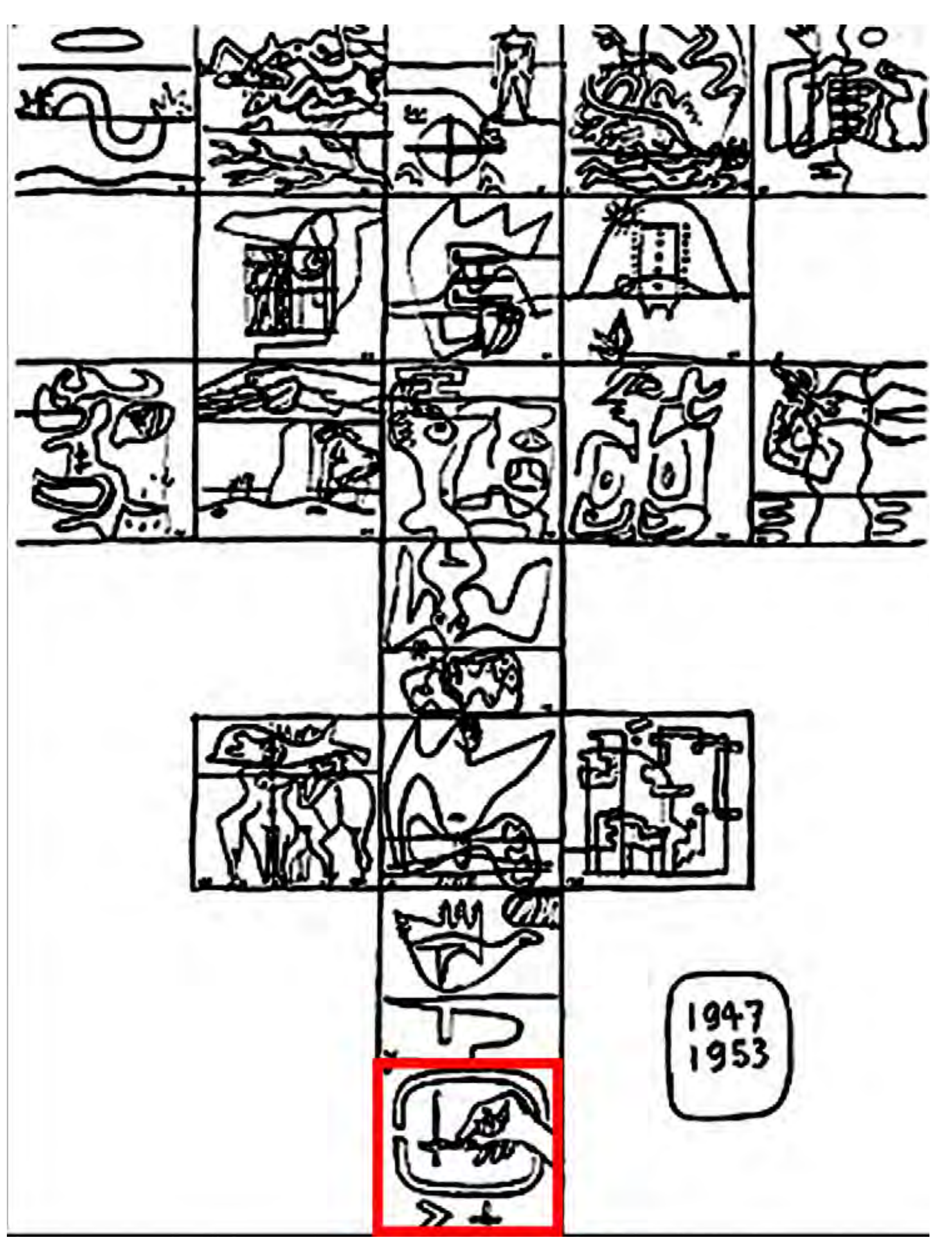
500 Wogenscky toma esta cita de Rainer Maria Rilke, *The Sonnets to Orpheus* (2:5).

501 Wogenscky toma esta cita de Le Corbusier, *Poème de l'Angle Droit*.

502 Wogenscky toma esta cita de Michel Montaigne, *Apologie de Raimond Sebond* (book 2, Chapter 12).

503 Wogenscky toma esta cita de Rainer Maria Rilke, *Seventh Duino Elegy*.

5.7 SÉPTIMA FILA: El signo como síntesis de una elección



512.

512. *Outil*: Séptima línea del iconostasio.

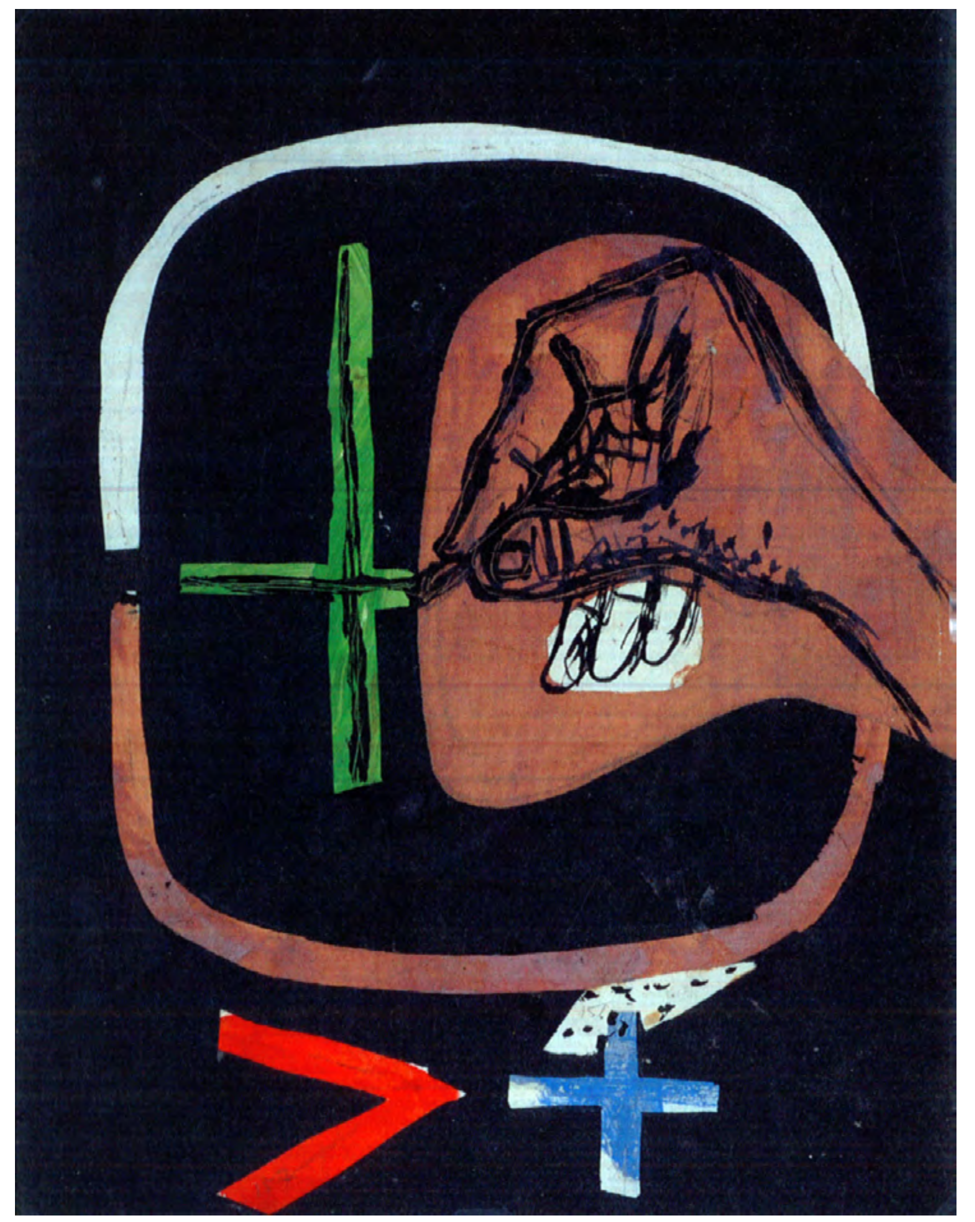




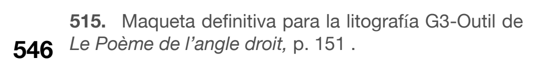
513.



514.



515.



513. Primera imagen -quinta fila, *Carnet Nivola I*, p. 184, 1948 (FLC W1-8 184).

514. Primera imagen -sexta fila, esquema preparatorio 1951-52 (FLC F2- 20 32, p.11)

515. Maqueta definitiva para la litografía G3-Outil de *Le Poème de l'angle droit,* p. 151 .

5.7.1 G3- Primera imagen: El signo como manifestación de la esencia de la obra

5.7.1.1 Maqueta para la litografía definitiva, 1953[504]

En la maqueta para la litografía definitiva (fig. 515), no hay cambios en la idea de la imagen que busca representar desde los primeros esquemas; sin embargo, adiciona algunos elementos y define los colores.

Sobre un fondo negro, una mano derecha en un tono color piel, traza con un carbón una línea horizontal sobre una vertical, conformando una cruz de cuatro ángulos rectos, en color verde, en el centro de la imagen. Tanto la cruz, como la acción de la mano, están inscritas entre dos arcos que las circundan y las evidencian. El arco superior es resaltado en color blanco y el inferior, en el mismo color de la mano. Bajo la imagen, Le Corbusier adhiere el signo del ángulo recto, consolidado por dos signos: uno, es el signo matemático de *ángulo* (>) en color rojo, con el vértice abierto hacia la derecha del observador y dos, el signo *más* (+), en color azul, como representación de la relación perpendicular de dos líneas, que en el punto de cruce conforman cuatro ángulos de 90°.

5.7.1.2 Genealogía de la construcción de la imagen

La construcción de la imagen iconográfica para esta casilla proviene de varios tipos de reflexión: el primero, procede de la construcción de la imagen a través de la palabra, cuando se refiere al texto de *Eupalinos ou L'Architecture* de Paul Valery, en el que menciona que lo primero que él haría es trazar una cruz: la misma acción que plantea en el texto de *Outil* del Poema. La segunda relación se puede establecer desde las fotografías intencionadas que publica en algunos de sus libros, principalmente dos en *La Ville Radieuse* (1935). Y en tercer lugar, desde algunas manifestaciones en la pintura y en los esquemas preparatorios.

504 Maqueta definitiva para la litografía G3-Outil del *Le Poème de l'angle droit,* p. 151. Está realizada en aguada y *papier collé*, con un formato de 48,5 x 37cm. Presentada en la exposición de *"Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto"* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2006 y publicada en el catálogo correspondiente. A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El Poema del Ángulo Recto*, 2006, cit.

Desde la palabra:

El tema del primer punto, el de la construcción de la imagen desde la palabra a partir del texto de Valery, ya se ha profundizado anteriormente, principalmente en el capítulo 3, por lo cual no se hará más énfasis en este tema.

Desde la fotografía:

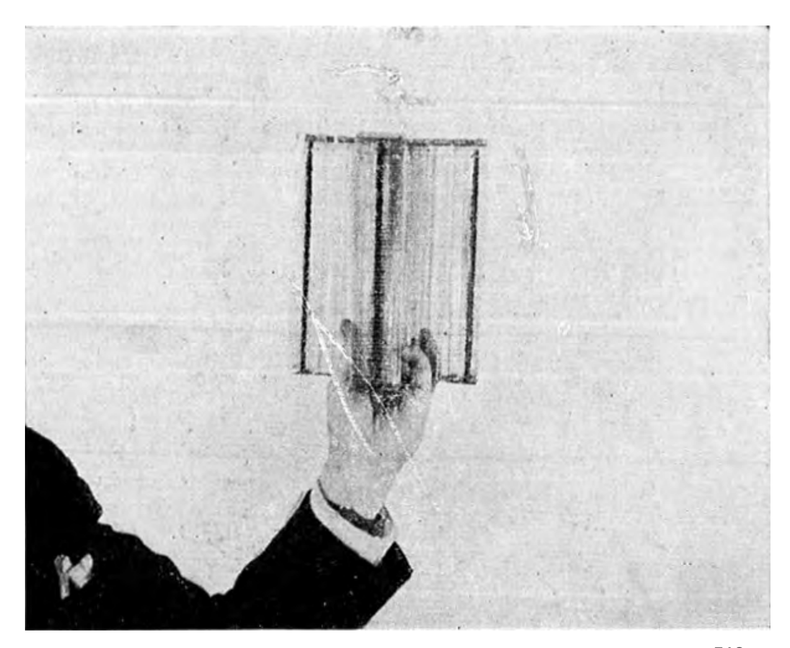
En la Cuarta Parte de *La Ville Radieuse* (1935), titulada igual que el libro: *« 4ª Partie: La "Ville Radieuse" »,* Le Corbusier publica dos fotografías figurativamente explícitas sobre la relación entre una mano y una cruz; sin embargo, en estos dos casos la cruz no es un signo, sino un proyecto arquitectónico. La primera fotografía aparece en la página 132 del libro, en el capítulo *« Descartes est-il Américain? »* y la segunda, en la página 135, en el capítulo titulado *« Une nouvelle ville remplace une ancienne ville »*.

En la imagen de la página 132 (fig. 516), una mano izquierda que pertenece a un personaje (Le Corbusier), que viste un traje negro y el cual queda fuera del encuadre de la foto, sostiene en el centro de la imagen el alzado del modelo de uno de los rascacielos cruciformes que propone para el proyecto de la *ciudad de tres millones de habitantes* (1922).[505] La mano sostiene la idea de un prototipo arquitectónico, no resuelto del todo como proyecto, más sí como modelo para ser aplicado en distintas situaciones. En la fotografía parece que hubiese dibujado el alzado sobre la mano, ya que los límites están resaltados con una línea gruesa negra, y el centro del objeto presenta cierta transparencia al dejar entrever los dedos que la sostienen. En esta fotografía presenta el resultado de sus reflexiones, en términos de proyecto, como un posible instrumento para ser aplicado; pero la relación no es solo con el objeto como proyecto arquitectónico. La relación entre la mano y la cruz se hace explícita también formalmente, como lo hace en la imagen iconográfica para *Outil*, debido a que la planta del prototipo del rascacielos es exactamente, una cruz de cuatro lados iguales, a modo de cruz griega. Por esta razón, define el nombre del instrumento con las siguientes palabras que escribe debajo de la fotografía: *« Le gratte-ciel cartésien : de l'acier, du verre »*[506]

Sobre el aspecto formal cruciforme dice:

505 Sobre el tema ver: LE CORBUSIER et JEANNERET, Pierre, *Œuvre complète de 1910-1929*, W. Boesiger et O. Stonorov et Les Éditions d'Architecture, Erlenbach-Zurich 1948 (cinquième Édition), pp . 34-39.

506 LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, op. cit., p. 132.



516.



517.

516. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 132.

517. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 135.

Ces gratte-ciel sont en forme de crois (1) pour éviter les cours : *il n'y a jamais de cour*.

Cette forme offre un développement maximum de surface de façade, donc de vitrage, donc de lumière. Les locaux n'ont pas plus de 7 mètres de profondeur mesurés depuis la surface entièrement vitrée des façades : donc, pas de locaux sombres.

Le gratte-ciel cruciforme présente la résistance maxima à la poussée du vent. (2)[507]

En la parte inferior de la página complementa:

En ces dernières années, j'ai fait évoluer la forme du gratte-ciel en croix vers une forme plus vivante, de même sécurité statique : une forme dictée par l'ensoleillement (Genève – Rive droit ; Anvers ; Barcelona). Dorénavant, il n'y a plus de bureaux situés au Nord. Et cette forme est infiniment plus vivante.

J'ai donné toutes indications sur le gratte-ciel cruciforme, sur sa construction, son plan, ses effets urbanistiques, son apport dans la beauté de la ville dans « URBANISME » 1925, et « PRÉCISIONS ». Je ne reviens donc plus là-dessus.[508]

Según estas palabras plantea este prototipo basado en una forma estudiada y depurada, bajo una lógica que responde a las necesidades de la ciudad moderna y del individuo (máxima optimización del espacio y la luz). Este prototipo define el sentido de instrumento comprendido como el proyecto arquitectónico, el cual puede acoplarse en su desarrollo, a las necesidades da cada lugar donde sea utilizado. Hacer referencia a este primer modelo que surge directamente de la forma cruciforme, correspondiente al signo, demuestra cómo en sus primeras propuestas en los años veinte, parte de un problema formal en el que el ángulo recto es comprendido como un problema geométrico ortogonal. Luego con el tiempo, a medida que su carrera se desarrolla y sus investigaciones arquitectónicas y urbanas adquieren más profundidad, esta relación formal del signo del ángulo recto pasa, poco a poco, a un problema conceptual, de relaciones de complemento, las cuales superan la forma, y esto es precisamente, a lo que se refiere en el Poema.[509]

En la página contigua de la revista ubica una imagen comparativa, de unas catedrales góticas, los rascacielos cruciformes y debajo, una imagen del

507 Ibídem.

508 Ibídem.

509 Es importante recordar que la idea real del instrumento al que Le Corbusier se refiere en *Outil*, no es un problema formal, sino de relaciones de complemento y equilibro como se ha visto en el desarrollo de cada uno de los capítulos y recuadros que componen el Poema.

skyline de Nueva York. En el texto afirma que, frente a los rascacielos de ciudades como Nueva York o Chicago, él propone un rascacielos cartesiano, consolidado por una imagen clara, limpia y elegante que *« luisant dans le ciel d'Ile-de-France »*, [510] y afirma sobre su propuesta:

> Au lieu d'un hérisson et d'une image dantesque, nous proposons un corps organisé, serein, fort, aéré, en ordre. D'en bas, ce peut être sublime. D'avion (nous allons apprendre à voir les villes d'en haut), ce sera un *signe de l'esprit.* Ce sera la ville des temps nouveaux : autre échelle. J'insiste sur cette notion d'ordre opposée au lyrisme disgracieux et caricatural « des prêcheurs de vie » pour qui la *vie*, c'est l'accident. Pour moi, la vie c'est la réussite, non la ratée. C'est la maîtrise, non l'avortement. C'est la fécondité (splendeur totale de la conception claire) et non la stérilité (le bourbier où vous nous avez plongés, amateurs inconsidérés de la misère des grandes villes). [511]

En este caso el rascacielos corresponde, formalmente y como idea, a una herramienta para modificar la imagen y la calidad de vida en la ciudad moderna. Esta idea la complementa con la fotografía en la que establece la segunda relación de la mano con la cruz.

Esta fotografía (fig. 517) la presenta en la página 135, al inicio del siguiente capítulo, titulado *« Une nouvelle ville remplace une ancienne ville »*. Es una fotografía de una parte de la maqueta para el proyecto de la *Ciudad de tres millones de habitantes,* tomada a vista de vuelo de pájaro. El tema de la fotografía es una mano, que desde arriba, señala una plaza rodeada por los rascacielos cruciformes. El movimiento de la mano establece el trazado cartesiano de la ciudad, con sus componentes. La plaza que señala en el centro, parece indicar el punto fundacional, y a partir de este espacio se consolidan los trazados de las vías, los sectores y las zonificaciones de la ciudad.

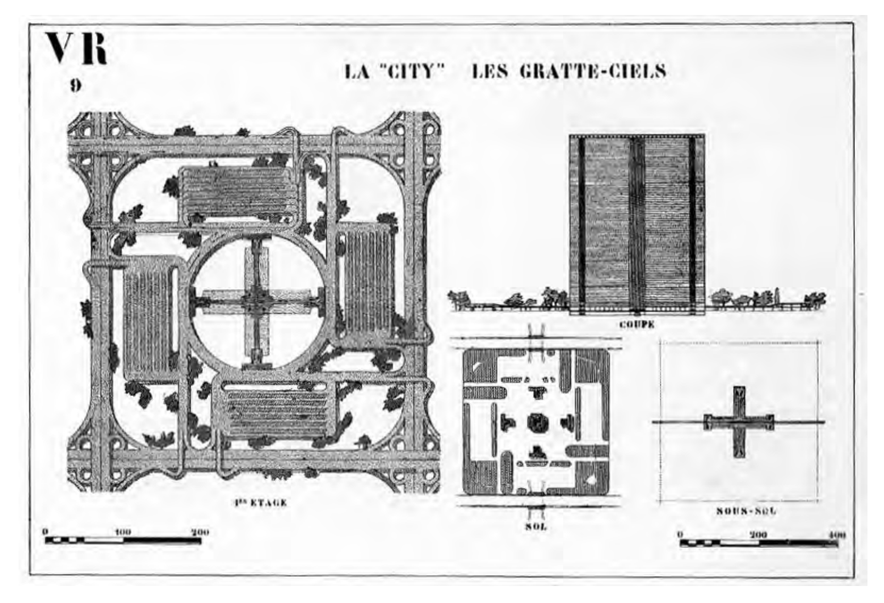
Si en la primera imagen presenta el *instrumento* a partir del prototipo arquitectónico, en esta segunda, lo aplica en un modelo de proyecto de ciudad: un proyecto que igualmente constituye un instrumento, en este caso, para la sociedad. La mano es presentada como signo representativo del acto creativo y del creador: el Arquitecto. Con la mano piensa, proyecta, entrega, explica, y sus ideas quedan signadas, en este caso, en el proyecto arquitectónico y en el de ciudad.

En otro tipo de fotografías, como las que se puede observar en las (figs.

510 LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, op. cit., p. 2.

511 Ibid., pp. 133-134.

518.



519.

518. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 169.

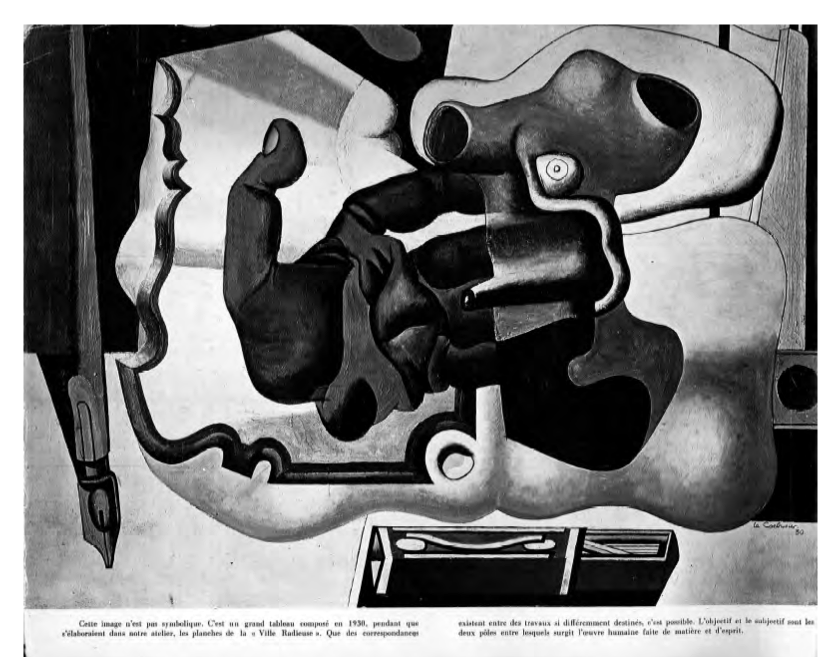
519. 1935, *La Ville Radieuse*, p. 165.



520.



521.



522.

520. 1932, *La Main et le silex vert* (FLC 101)

521. 1930, *La Main et le silex* ou *La Main rouge* (FLC 345)

522. 1935, *La Ville Radieuse*

524, 525, 526, 528), es posible identificar la mano en acción, pero ahora desligada de una relación directa con el signo (+), figurativamente explícito. En estas fotografías presenta la mano o las manos en el acto creativo; el ángulo recto es comprendido como concepto y síntesis, y no como un problema puramente formal.

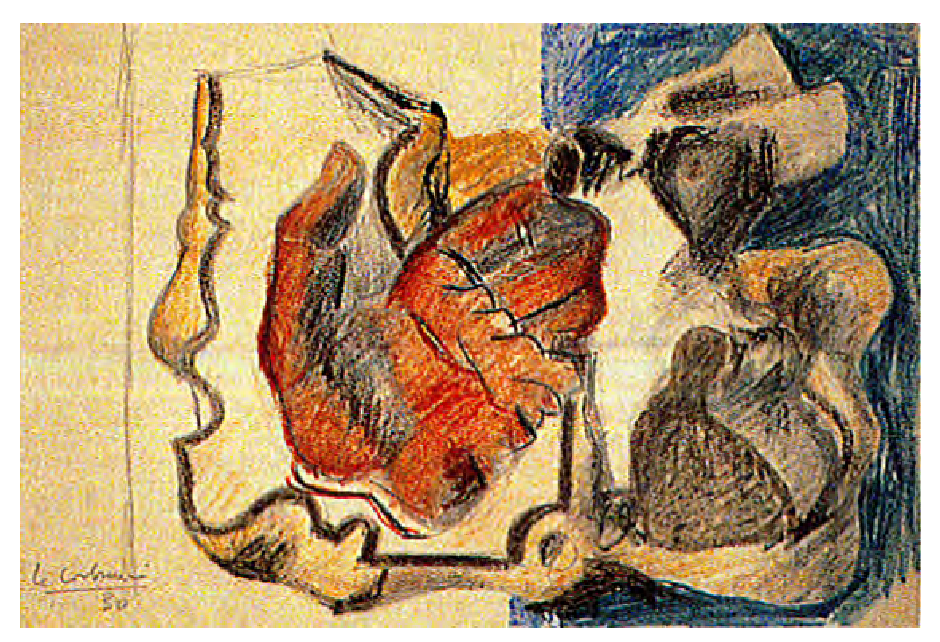
Desde la pintura:

En este contexto es importante referenciar una pintura de 1930 que publica en la página 2 de *La Ville Radieuse* (1935), titulada *La Main et le silex* (figs. 521-522).[512] En ella presenta cuatro elementos: una plumilla de mango verde, una mano abierta roja, un sílex y una cajetilla de cerillas. La composición del cuadro está determinada por dos ejes de ordenación cruciformes, los cuales establecen en el fondo, cuatro áreas con distintas características cada una. Sobre el área izquierda se encuentran dos elementos: la plumilla y la mano roja; y sobre él área derecha, el sílex y las cerillas.

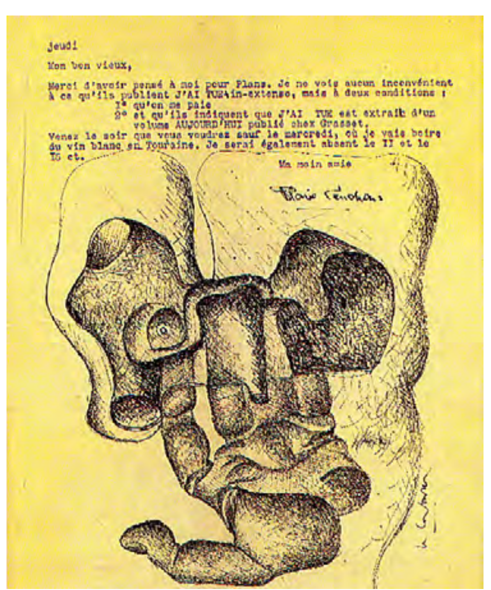
La plumilla está localizada sobre el límite izquierdo del cuadro, con la punta apoyada sobre una superficie plana de color gris, ubicada en el cuadrante inferior izquierdo del cuadro. La plumilla parece estar ligeramente levantada, como si estuviese en acción, ya que el objeto proyecta sobre la superficie una sombra posterior, generada por una fuente lumínica frontal. Al lado derecho de la plumilla, presenta la mano izquierda roja con la palma de frente al espectador y parte de sus dedos introducidos en las cavidades de un sílex. La mano está ubicada frente a un fondo compuesto por un paisaje abierto, enmarcado por una especie de ventana ubicada sobre el cuadrante izquierdo superior del cuadro. Es un paisaje en el que se vislumbra a lo lejos, una línea de horizonte definida por una superficie terrestre, y en el fondo, la presencia de unas montañas difuminadas. El paisaje está compuesto por un cielo azul diurno con algunas nubes. Desde la ventana se proyectan dos sombras hacia el exterior: una en la parte superior como si hubiese una especie de voladizo o *brise-soleil* y la otra, la que este voladizo proyecta sobre el suelo.

En estos dos cuadrantes define dos tipos de espacios: en el cuadrante inferior izquierdo, el de la plumilla verde, es la superficie plana, como la base. En el cuadrante superior, el de la mano, establece la transparencia en la que se vislumbra el espacio abierto, el de la naturaleza y el de la presencia del cielo.

Sobre el área derecha del cuadro establece también dos espacios. En



523.



Jeudi

Mon bon vieux,

Merci d'avoir pensé à moi pour Plans. Je ne vois aucun inconvénient à ce qu'ils publient J'AI TUE in-extenso, mais à deux conditions :
1° qu'on me paie
2° et qu'ils indiquent que J'AI TUE est extrait d'un volume AUJOURD'HUI publié chez Grasset.
Venez le soir que vous voudrez sauf le mercredi, où je vais boire du vin blanc en Touraine. Je serai également absent le II et le I5 ct.

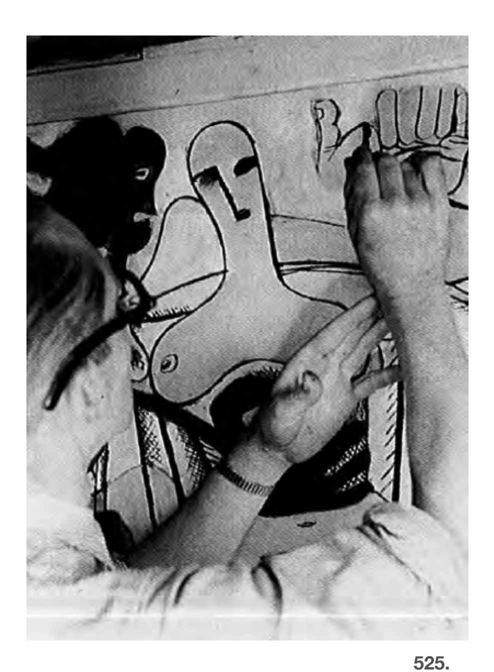
Ma main amie

524.

523. 1930, Etude pour *La Main et le silex* (Ver Jornod fig. 279)

524. Dessin à la plume sur une lettre de Blaise Cendrars. (Ver Jornod, fig. 280)

512 FLC 345. Esta pintura también es conocida como *La main rouge*.



525.







526.

525. 1935, Le Corbusier pintando la mano en una de sus obras. (Ver Jornod, fig. 388)

526. Foto de L. Hervé. Le Corbusier sostiene en sus manos un hueso. (Ver Jornod, fig. 306a)

el cuadrante superior se encuentra el sílex contrapuesto al espacio de la mano abierta. La palma de la mano abierta representa lo cóncavo, lo profundo, lo que recibe o lo que da; mientras que las formas del sílex representan lo convexo, en la superficie visible, pero con cavidades. El objeto se encuentra ubicado frente a un espacio cerrado, determinado por la superficie posterior. Lo importante de esta relación entre los elementos del área izquierda -lo abierto y lo cóncavo-, los del lado derecho –lo cerrado y lo convexo-, es que los dos trabajan juntos, y el uno se fusiona con el otro: la mano introduce sus dedos en las cavidades del sílex, y las formas sinuosas del sílex se introducen en el espacio de la ventana: pareciera que en este esquema retoma la imagen de las manos entrelazadas que realiza para la casilla A5 de *Milieu*, en la que se determina el equilibrio y trabajo entre opuestos complementarios.

En el cuadrante inferior presenta una cajetilla de cerillas abierta, listas para ser utilizadas. El espacio en que las ubica está determinado por una superficie plana al igual que el de la plumilla, pero en un color distinto: el de la plumilla es en un color gris frío y el de la cerillas es un color, también claro, pero cálido: más hacia la paleta de un naranja pastel. Pero ¿qué se puede establecer de esta pintura con relación al capítulo de *Outil* y de la construcción de la imagen iconográfica? ¿Cuál es la relación con la construcción de la imagen y de la idea?

Son varias las relaciones que se generan en esta pintura, tanto en términos compositivos, como en el significado profundo:

La primera relación está establecida por la definición de cuatro cuadrantes: dos arriba y dos abajo. Para determinar los cuatro cuadrantes se necesita la base compositiva de una cruz; dos ejes de ordenación que dividen los cuatro espacios, pero que así mismo determinan un punto central de encuentro: el punto de cruce de los dos ejes opuestos.

Cada cuadrante contiene una herramienta esencial de trabajo para el hombre: dos primitivas, brindadas por la naturaleza, y dos como el resultado de la razón. Las dos ubicadas en los cuadrantes superiores pertenecen al hombre primitivo: la mano y el sílex. La mano es la herramienta primera de supervivencia del hombre, pero esta mano necesita de una herramienta fundamental para esta supervivencia: el sílex como elemento fundamental primitivo para producir el fuego. Las dos herramientas de los cuadrantes inferiores son: la plumilla y la cerilla. Cada una es una evolución razonada de las dos herramientas primitivas superiores. La plumilla representa dos acciones esenciales: una, es la expresión del pensamientos; permite hacer transmisible el conocimiento a través de la escritura o la imagen (signo, símbolo o dibujo); y en segundo lugar, permite hacer transmisible el acto creativo, ya que es la herramienta vinculante entre la razón,

el corazón y la mano.[513]

La cerilla es la evolución de la producción del fuego. El fuego como elemento que congrega y reúne. Es el punto de encuentro de lo social, de la familia. La arquitectura y la ciudad son el resultado del punto de encuentro de la evolución entre estas herramientas: creación de la razón, en busca del sentido de preservar la vida y la sociedad. El fuego reúne, pero así mismo irradia: fuerzas que congregan pero así mismo relaciones que se expanden.

En este cuadro, Le Corbusier reúne aquello que proviene del mundo de la razón y del mundo natural o el mundo material. La obra es el resultado de esta conjunción. No en vano, cuando publica esta pintura al inicio de un libro como *La Ville Radieuse* (1935), en el que además, la publica en blanco y negro y no en color, lo que interesa es la relación de elementos y acciones que están sintetizadas en esta obra. Por esta razón bajo la pintura escribe:

> Cette image n'est pas symbolique. C'est un grand tableau composé en 1930, pendant que s'élaboraient dans notre atelier, les planches de la « Ville Radieuse ». Que des correspondances existent entre des travaux si différemment destinés, c'est possible. L'objectif et le subjectif sont les deux pôles entre lesquels surgit l'œuvre humaine faite de matière et d'esprit.[514]

El tema de la mano y el sílex lo desarrolla en otra pintura titulada *La Main*



527.

527. 1960, *Le Corbusier: L'atelier de la recherche patiente*, p. 200

513 En 1965 Le Corbusier publica un texto en el que define el dibujo como resultado de la acción de la mano con su herramienta (carbón plumilla, lápiz, etc…) es un medio para conocer, para crear, para expresar un pensamiento: lo define como un lenguaje que no requiere de más explicación que la pura imagen: « Dessiner, C'est d'abord regarder avec ses yeux, observer, découvrir. Dessiner c'est apprendre à voir, à voir naître, croître, s'épanouir, mourir les choses et les gens. Il faut dessiner pour pousser à l'intérieur ce qui a été vu et demeurera alors inscrit pour la vie dans notre mémoire.

Dessiner, c'est aussi inventer et créer. Le phénomène inventif ne surviendra qu'après l'observation. Le crayon découvre, puis entre dans l'action pour vous conduire bien au-delà de ce que vous avez sous les yeux. La biologie intervient alors nécessairement car toute la vie est biologie. Il faut pénétrer au cœur même des choses par recherche et l'exploration.

Le dessin est un langage, une science, un moyen de transmission de pensée. Le dessin, en perpétuant l'image d'un objet, peut devenir un document contenant tous les éléments nécessaires pour pouvoir évoquer l'objet dessiné, celui-ci ayant disparu.

Le dessin permet de transmettre intégralement la pensée sans le concours d'explications écrites ou verbales. Il aide la pensée à se cristalliser, à prendre corps. A se développer. Pour l'artiste, le dessin est la seule possibilité de se livre sans contrainte aux recherches du goût, aux expressions de la beauté et de l'émotion. Le dessin est pour un artiste le moyen par lequel il cherche, il scrute, note et classe, le moyen de se servir de ce qu'il désire observer, comprendre puis traduire et exprimer. » Ver : LE CORBUSIER, *Dessines*, Forces-vives, Paris, 1965

514 LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935, op. cit., p. 132.



528.

et le silex vert de 1932 (fig. 520)[515] y en dos dibujos (fig. 523-524). En estas tres imágenes solo desarrolla la relación entre la mano y el sílex; las cerillas y la plumilla no aparecen en ninguna de estas tres obras, lo cual solo establece la relación entre la mano y la herramienta de la naturaleza, pero no la construcción compleja que construye en la que publica en *La Ville Radieuse* (1935).[516]

---

515 FLC 101. Jornod escribe sobre esta pintura: « D'un point de vue plus rapproché, cette variante du nº 111 présente plus d'intensité grâce à l'application de couleurs vives. Le livre, à droite, sur lequel repose le silex, renforce l'importance de la symbolique de sujet.

La main, posée sur la figure pentagonale de la forme du cristal (nº 117 et 126), substitue vraisemblablement celle de Le Corbusier, si l'on considère le cristal comme son portrait. Sur le côte gauche du pentagone, on remarque la forme d'un pouce avec, à sa base, l'éminence thénar et hypothénar plus à droite, rouge strié de jaune. Cette deuxième main centrale, remplace la partie gauche de la roche du nº 111, et renforce cet organe. Sur le bout de l'index, sortant- plus précisément du silex, nous retrouvons la forme de l'œil, vu dans la première version. Un deuxième œil, en forme d'amande, se trouve à la base de l'annulaire (fig. 307). L'œil, représenté sur ces deux doigts, ne figure certainement pas sans raison. Pour Le Corbusier, la main est intelligente, dotée d'une connaissance indépendante, comme munie da sa propre vision ; elle est forgée par l'Histoire de l'homme, tout comme les silex ou les galets sont les témoins de l'évolution historique de la Terre. Ce témoignage est rendu par cet œil qui symbolise l'œil du Temps, l'œil de l'Histoire – Histoire évoquée par la présence du livre épais sur lequel se trouve le silex.

Les silex, galet, os, racine ont acquis, aux yeux de l'artiste, une importance capitale, et sont devenus source majeure de son inspiration plastique et architecturale : « Ces fragments d'éléments naturels, de bouts de pierre, des fossiles, des morceaux de bois, de ces choses martyrisées par les éléments, ramassées au bord de l'eau, du lac, de la mer (…) exprimant des lois physiques, l'usure, l'érosion, l'éclatement, etc., non seulement ont des qualités plastiques, mais aussi un extraordinaire potentiel poétique ».

Cette main qui pénètre dans le silex et l'entrecroise comme deux mains qui se saluent, métamorphose par ce fait la roche en une seconde main.

Main et silex se rejoignent dans le témoignage qu'évoque l'œil. L'intersection entre la main et le silex rappelle les propos de l'artiste dans *Le Poème de l'Angle Droit : « J'ai pensé que deux mains et cette gauche impitoyablement solidaires et si nécessairement à concilier. Seule possibilité de survie offerte à la vie. »*

En vis-à-vis du rhodoïd figurant deux mains entrecroisées, dans Entre-Deux (fig. 309), le peintre écrit : *« Ah ! I transposition / ce dessin (par exemple) lourd / de destin / en un geste absolu / désigne la terre / L'étendue est sans limite / Solitude ».* Ver: JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme I, 2005, op. cit., pp. 520-523.

516 Jornod se refiere a la pintura que publica en la *Ville Radieuse*, con las siguientes palabas: « Les divers éléments de cette œuvre, de format horizontal, sont agencés autour de une main en position centrale couplée à un silex, objet peint également par Fernand Léger (fig. 278). D'un rouge bordeaux soutenu, la main est ouverte et la partie terminale des doigts pénètre dans le silex vert oxyde, comme ceux trouvés en eau marine (fig. 277). Sur le bout de l'index qui ressort de la roche un petit cercle est inscrit dans un second, comme s'il s'agissait de l'œil de la main. La main et le silex se situent au-dessus d'une forme découpée qui se rapproche de la configuration de la roche. Sur le dessin préparatoire (fig. 279), cette forme, divisée en deux, semble figurer, dans la partie gauche, la coupe sagittale de la roche qui laisse apparaître l'intérieur di silex, tandis que la partie droite représente sa structure externe. L'intérieur de ce silex, à la bordure ciselée, peint dans une gamme variant du blanc au gris bleuté, suggère par ses reflets une sorte de miroir. A l'extrême gauche, une plume et, sur le bord droit, une forme semi-cylindrique, à peine visible, évoquant un

528. FLC F2-20-31

El dibujo preparatorio:

En el dibujo preparatorio FLC F2 20-31, p.8 (fig. 528), dibuja a lápiz la mano derecha que traza una cruz con un carboncillo, al igual que en la litografía definitiva para *Outil*. Sin embargo, en este dibujo hay varios detalles adicionales que ayudan a aclarar el sentido del ángulo recto y la cruz. En la parte superior del dibujo, sobre la mano, dibuja una nube en color azul y en la parte inferior, realiza unos trazos horizontales en color amarillo, como referencia a la tierra. En la parte inferior central de la hoja, bajo estos trazos amarillos, dibuja tenuemente, una retícula conformada por dos columnas y tres filas, con una serie de imágenes intercaladas pertenecientes al iconostasio del Poema. En la primera fila y desplazado sobre la segunda columna, dibuja el hombre de pie, representante de la casilla *Milieu A3* del iconostasio del Poema. En la segunda fila, sobre la primera columna, dibuja el esquema del prototipo arquitectónico correspondiente a la imagen de la casilla *Esprit B3* del iconostasio. En la tercera fila y sobre la segunda columna, dibuja el esquema de formas cóncavas y convexas pertenecientes a los primeros esquemas para la imagen de *Chair C3*. En la cuarta fila y sobre la primera columna dibuja la figura de la mujer perteneciente a la casilla de *Caractère E3*.

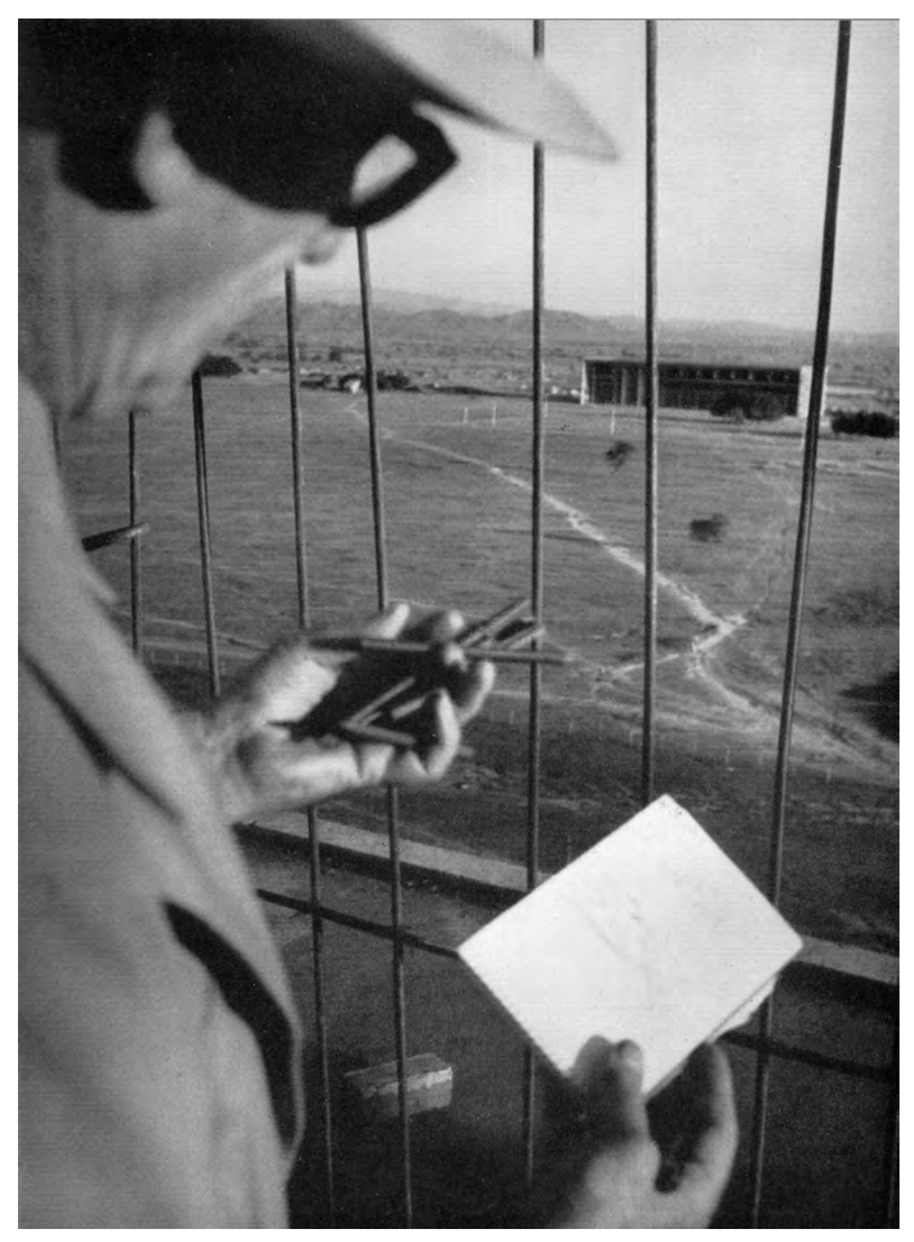
Le Corbuiser dibuja las figuras que hacen parte de la columna central del iconostasio; sin embargo, no están completas. Aunque el dibujo no está fechado, podría afirmarse que es realizado alrededor de 1948, ya que entre *C3* y *E3*, faltaría la imagen de *D3* perteneciente a *Fusion*, la cual es adherida al iconostasio en 1951.[517] Así mismo, en la parte inferior debería estar la imagen de la *mano abierta* perteneciente a *Ofrre F3,* pero tampoco la ha definido aún, en la tabla de imágenes.

---

morceau de bois creusé. En bas du couple main-silex, une boîte d'allumettes est présentée avec réalisme, contrairement aux représentations antérieures. Le Corbusier attache une telle importance à la boîte d'allumettes au point de la fixer sur le mur de son atelier, rue Nungesser et Coli, parmi d'autres dessins. A la question du « *pourquoi de cet accrochage* » posée par un journaliste, Le Corbusier répond : *« C'est une petite dévotion que j'ai, c'est le vieux païen qui est en moi, ou l'homme primitif tout nu, qui se trouve avoir dans sa poche, si vous permettez, d'avoir dans sa poche une boîte d'allumettes, le feu est dans sa poche à disposition, dans un petit emballage pelliculaire de bois, on frotte et ça s'allume. J'ai toujours trouvé ça admirable. On peut presque s'asseoir sur une boîte d'allumettes, tant c'est solide, et personne ne s'étonne de ça, et pour un bâtisseur c'est une eçon de choses »* (Interview de Max Favalelli, « *Le Soir on cambriole* » RTF, 1960).

Cette main dans le silex illustre les réflexions de l'artiste sur la main qui aime, la main qui caresse, la main qui glisse, la main qui aime, la main amie. Il est intéressant de relever que le sujet de cette peinture a été dessiné au bas d'une lettre reçue de son ami Blaise Cendrars, signée « Ma main amie » (fig. 280). ». Nota: los números de las figuras a los que se refiere en este texto corresponden a los su libro. Ver : JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme I, 2005, op. cit., p. 496.

517 Ver el esquema preparatorio de 1951, FLC F2 20-33



529.

529. 1957, *Œuvre complète 1952-1957*, p. 7

Le Palais-Royal.

Tel peut être dorénavant le sol de la grande Ville. (v. page 73)

Les Tuileries.

Luxembourg. Palais-Royal.

Une ville contemporaine :

Les gratte-ciel.

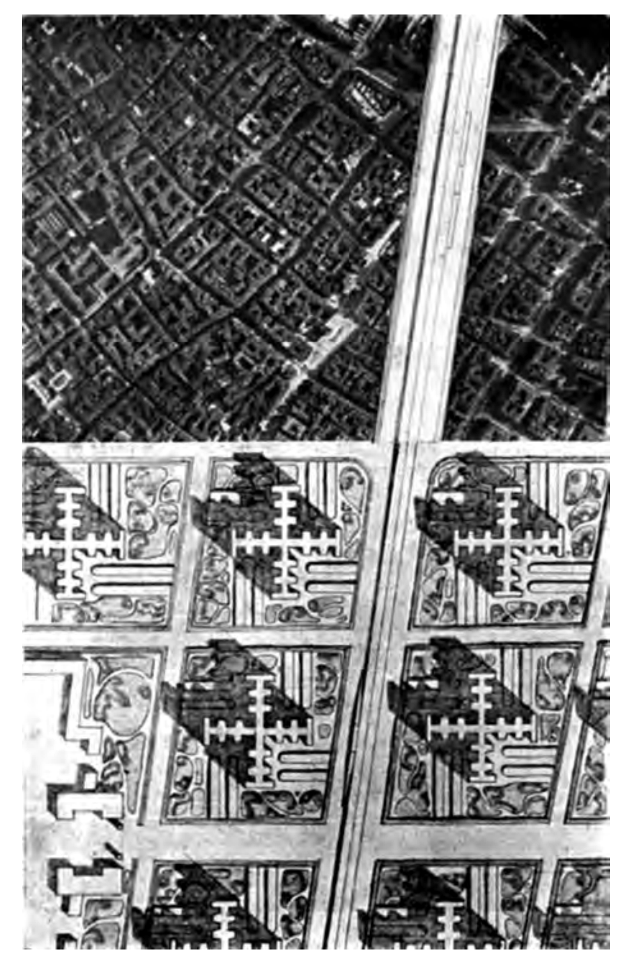
Les redents.

Les lotissements fermés à alvéoles.

Les Champs-Élysées, les Tuileries.

Ces trois plans : le quartier du Palais-Royal à Paris, celui des Tuileries et des Champs-Élysées, et au milieu, à même échelle, celui d'un fragment de la Cité Contemporaine, montrent la transformation radicale apportée dans les îlots construits (redents et lotissements fermés) et par conséquent dans les surfaces plantées (la ville est couverte de verdures). On peut comparer aussi les intersections des rues et la largeur de celle-ci.

530.



531.

530. 1925, *Urbanisme* pp. 192-193

 531. 1925, *Urbanisme* p. 274

Sobre el lado derecho de la retícula escribe algunas anotaciones:

Et la main / tracera une crois / au ciel, l'angle droit / moyen pour lequel / les hommes pouvoir / ordonner / l'espace[518]

En la parte de abajo, entre un círculo escribe:
A dessine pour / fond mon / = crois blanche[519]

Este dibujo evidencias dos temas esenciales: el primero es que la cruz está dibujada entre el cielo y la tierra, como un elemento vinculante entre los dos mundos: el mundo terrenal y lo divino. En el texto dice que la mano traza una cruz hacia el cielo y es aquí donde se conforma el ángulo recto. En segundo lugar, tanto en la imagen, como en el texto, define el signo del ángulo recto, como la herramienta fundamental que el hombre tiene para conseguir ordenar el espacio. Según las palabras en las anotaciones del dibujo, junto con el dibujo de la cruz entre el cielo y la tierra, y la retícula con las imágenes del Poema, Le Corbusier define "su cruz" y el signo. Para él, el signo está constituido por el acto de la mano y por el contenido de las ideas: es decir, la síntesis del contenido del iconostasio del Poema. Así mismo, en este dibujo define dos tipos de cruz: la del dibujo, que es una cruz griega con cuatro lados iguales y la otra cruz, es la de la totalidad del contenido: la que consolida la estructura del iconostasio, la cual, en términos formales, parece estar relacionada con la cruz de Lorena, la cruz patriarcal ortodoxa o la cruz papal; sin embargo, es la cruz de Lorena la que más representa el espíritu francés.

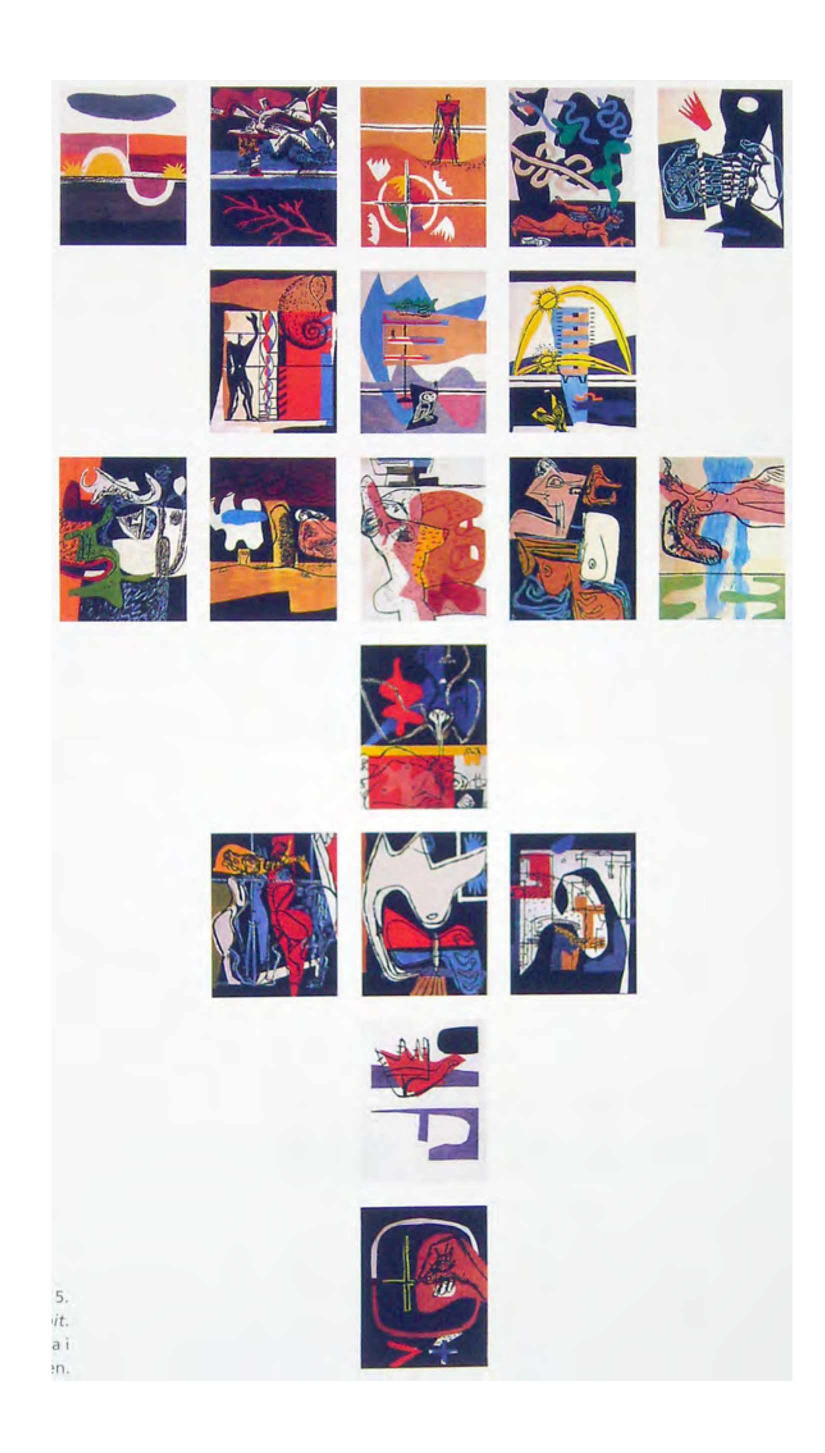
El iconostasio es una cruz definida por un eje vertical ordenador y varios cruces de ejes horizontales, los cuales, en este dibujo preparatorio, se ven representados en la retícula que dibuja en la parte inferior de este dibujo preparatorio. En la parte superior de la retícula, se encuentra el hombre y bajo él, la arquitectura. En los dos inferiores está lo femenino, representado en las formas de la naturaleza y en el carácter en una figura femenina. Espíritu y naturaleza se encuentran, así como razón y emoción, en una unidad indisoluble. El iconostasio representa el contenido y la manifestación tanto del acto creativo, como de la obra, y el signo la sintetiza. Por esta razón, el signo del ángulo recto de *Outil*, lo ubica en la parte inferior de su "cruz blanca" como se refiere a la cruz que conforma el iconostasio, en el texto de la parte inferior del dibujo: el signo (+), que sintetiza y lo contiene todo, es la base de toda la estructura mayor: de la Unidad.

518 FLC F2 20-31, p.8

519 FLC F2 20-31, p.8

Parte III

6. El Poema como un manifiesto de su arquitectura



6.1 En busca de la Unidad

El Poema se puede comprender como la síntesis de la obra de Le Corbusier a través de las palabras y dibujos. Dicha comprensión se establece a partir de un procedimiento analítico sobre el proceso de investigación paciente y sobre la consolidación de su obra, fundamentado en la transmisibilidad de la experiencia. Experimentar, racionalizar, objetivar y luego proponer, es el método que estructura su trabajo. No en vano la creación del *« atelier de la recherche patiente »*. Es posible encontrar a lo largo de su obra, ya sea escrita, dibujada o construida, la referencia constante a los hechos presentados en el Poema.

El Poema establece una instrumentalidad operativa, para el hombre creador, expresada a través de una obra de arte. Esta puede ser, ante todo, comprendida como un proceder casi científico, de análisis del mundo, expresado y sintetizado en una creación humana, en este caso en un *livre de peintre*. El Poema, es la síntesis del pensamiento de acción racional, traducido y plasmado en la obra de arte, en busca de transmitir un conocimiento y producir emoción.

Si se analizan los textos que escriben en compañía con Ozenfant en *L'Esprit Nouveau* durante los años veinte o el planteamiento sobre el camino que debe tomar el arte en *Après le Cubisme* (1918), es posible comprender por qué, años más adelante, realiza un libro como *Le Poème de l'angle droit*. Desde el inicio de su carrera, existe la conciencia sobre cómo la naturaleza y sus leyes someten al pensamiento y a los sentidos, razón por la cual, la definen como *« le gisement de toutes les valeurs convables à notre entendement. »*[1]

El arte para Le Corbusier es un proceso constructivo, que parte del estudio analítico de los elementos que rodean al artista, con el objetivo de encontrar la esencia que genere emociones tanto universales como singulares: *« c'est en étudiant l'univers présent que cette association s'élèvera au-dessus des contingences grossières et fugitives et qu'elle exprimera une loi. »*[2] En su libro *Quand les Cathédrales Etaient Blanches* (1936) afirma:

> La noción de “arte” entraña un conocimiento, una conciencia, la perpetua invención en el marco modesto de los valores presentes, la matemática de una ecuación ingeniosa, fecunda e infinitamente variada. El arte es, ante todo, constructivo, positivo, creador. Puerta abierta sobre lo desconocido, descubridor de lo nuevo, hacedor de lo nuevo, hacedor de la vida.[3]

El arte y la arquitectura son comprendidos como medios “constructivos,

---

1 OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, *Après le Cubisme*, op. cit., 1918, p. 25.

2 Ibid., p. 40.

3 LE CORBUSIER, *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides*, 1937, cit., versión en Castellano, op. cit., pp. 201-202.

positivos y creadores" fundamentados en el trabajo con la historia y con la naturaleza. Esto es lo que le permite al hombre avanzar en la producción de nuevas propuestas, nuevas obras. El acto de creación para Le Corbusier, es un proceso de reinterpretación a partir del estudio analítico de lo existente, para ser traducido en un planteamiento de leyes de acción. Este proceder es lo que desarrolla en su Poema a partir de una estructura analítica, lógica y operativa.

El Poema está estructurado a partir de dos ejes de ordenación cruciforme, bajo el modelo de un iconostasio. Uno en sentido horizontal, señalado con números de 1 a 5 y el vertical, que de forma descendente, establece un orden a partir de las primeras 7 letras del alfabeto, cada una con un color y un concepto. ¿Qué se puede deducir de esto?

Conjunción de orden emocional y racional. Un poema, ante todo implica un orden. La precisión de los términos y su exacta disposición con un fin específico: lograr la emoción a través de la palabra. Un poema es matemática en el que no se puede alterar el orden de las palabras, ellas guardan un sentido, una cadencia, una métrica o lo que podría denominarse música.

Siete palabras *(milieu, esprit, chair, fusion caractère, offre, outil)* desencadenan siete acciones específicas en un inquebrantable orden. Cada una es una pieza de un sutil, pero a la vez, complejo sistema. El orden establecido sugiere hacer posible la transmisión de un saber. Cada uno de los conceptos que componen el Poema establecen categorías propias de un proceso racional, que tiene como objetivo lograr la emoción pura, a través de la obra. Es la deducción de leyes de acción para un proceso de creación.

Las siete categorías o conceptos que nombran cada parte del Poema corresponden a un planteamiento lógico y estructurado que puede ser definido en las siguientes acciones: Observar y Clasificar; Cuantificar y Cualificar; Componer; Equilibrar; Sintetizar; Transmitir y Registrar.

Los términos que constituyen el Poema son parte del repertorio que Le Corbusier (Jeanneret) ha utilizado a lo largo de su vida. Esto es un hecho significativo, en virtud que es posible encontrar un proceso análogo tanto en la recurrencia a ciertas palabras, como la recurrencia a proyectos y dibujos que él mismo ha elaborado en su atelier. Por lo tanto, dentro del complejo proceso que desarrolla en sus obras, las palabras que utiliza en sus textos constituyen puntos de referencia para textos posteriores, que a su vez, permiten la comprensión de proyectos o textos anteriores.

Ante todo, se disuelve la linealidad en su pensamiento. Las acciones no están determinadas dentro de un proceso continuo, por el contrario, están dispuestas dentro de otro sistema. Las palabras y conceptos son reelaborados constantemente, sin perder su capacidad de significación. Es probable encontrar en textos de su juventud, términos que serán utilizados al final de su vida. Son términos que se alejan del sentido de la inmediatez y por el contrario, se desplazan hacia el campo de las ideas. La primera referencia directa son los dos términos que constituye el título de la obra: Poema y Angulo Recto.

Le Poème de l'angle droit, en su condición sintética, hace referencia a la manifestación de experiencias previas que como huellas, se hacen presentes en la memoria. Un proyecto es la manifestación de otros proyectos, en los que por decisiones proyectuales, conceptos, ideas o asociaciones subjetivas, se hacen presentes. En éste sentido se podría afirmar que Le Corbusier comprende que la arquitectura es el punto de encuentro entre la historia y la geografía. Sucesos y lugares se encuentran en un mismo punto, tiempo y espacio que a su vez, posibilitan acontecimientos por venir; ¿ Sería posible entonces, comprender este punto de encuentro o cruce de dos ejes –tiempo y espacio, geografía e historia- como una representación del ángulo recto?

Esta investigación explora en aquellos procesos que caracterizan su obra, en los que indaga a través de diversas técnicas, en una misma idea. Véase el caso preciso de la pintura, en el que un mismo tema es reelaborado una y otra vez.

¿Qué significado tiene ésta acción? En primer lugar, que es tan importante comprender el proceso, como la culminación del "recorrido". El propósito de su pintura, como lo expresa una y otra vez, es explorar e investigar con paciencia; es su lugar de trabajo: el *« atelier de la recherche patiente »*.[4] De estas afirmaciones, las preguntas que surgen y que busca responder esta tesis, son: ¿es posible comprender, la incidencia recíproca entre su arte y su arquitectura, en el proceso de realizar una obra cómo el Poema? Y en segundo lugar, si la pintura es un instrumento de investigación y no un fin, en su intensa búsqueda para producir la emoción a través de las formas arquitectónicas, ¿cómo es la incidencia de una obra-libro de pinturas-litografías en su arquitectura?

En el Poema, 19 litografías conforman una unidad y en concordancia con los textos manuscritos, una obra total. Así mismo, son 19 litografías que como imágenes, corresponden a series precedentes de dibujos y esquemas preparatorios, que a su vez, constituyen indicios e investigaciones de proyectos previos. Cada imagen es un rastro a seguir. Estas establecen relaciones transversales que brindan pautas para comprender el Poema y su obra en general.

4 Ver: REICHLIN, Bruno, "Jeanneret-Le Corbusier, Painter Architect", in *Le Corbusier's Secret Laboratory: From Painting to Architecture*, op. cit., pp. 147-184.

Lo mismo sucede con los 7 conceptos bajo los cuales las organiza. Más allá de la identificación temática o formal, las preguntas que surgen tienen que ver con la selección de dichas imágenes.

Si un dibujo preparatorio es una exploración a través de procesos conscientes y a la vez inconscientes, al igual que la pintura, ¿se podría afirmar que este proceso de realización del Poema, en el que se encuentran dibujos preparatorios y pintura, es algo análogo a lo que hace con su arquitectura? y así mismo, ¿no sería análogo a su forma de ver arquitectura, en la medida en que un templo griego se hace presente en una vivienda, o en un templo religioso del siglo XX, o cuando la casa pompeyana es reelaborada como una villa suburbana?

En su *viaje de oriente* de 1911, Le Corbusier adquiere un repertorio formal y de contenidos, que luego cobran sentido en sus proyectos posteriores. Por lo tanto, a través de texto e imagen, dibujo y pintura como expresión de arquitectura, el Poema constituye una pieza fundamental en la comprensión de su obra. De esta forma, partir del principio que presupone en cada obra de Le Corbusier se hace presente su propia arquitectura y aquella que ha valorado, implica reconocer que el Poema puede ser un complejo "hilo de Ariadna" que permite indagar su obra, sus escritos, dibujos o proyectos. Esta investigación plantea dicho hilo y para ello, es necesario reconstruir el proceso de realización, a partir de indicios.

¿Dónde está la unidad en la obra de Le Corbusier? En su múltiple capacidad de expresar una idea, o mejor aún, la misma idea en diferentes formas. Ya sea a través de la pintura, la escultura, la arquitectura o sus escritos, la idea está referida siempre al mismo tema: la búsqueda de la unidad, el concepto de *Unité,* el cual define y consolida la obra como una máquina de producir emociones: una *machine à émouvoir.* Por lo tanto, si la anterior idea se puede expresar en términos de hipótesis: las manifestaciones plásticas son análogas a las arquitectónicas en tanto que todas hacen parte de un mismo proceso y conducen a un mismo fin: la *Unidad*. De lo anterior se infiere que, si es posible analizar el trabajo arquitectónico de Le Corbusier a partir de sus postulados lógicos y racionales, y su relación con el concepto de *unidad* en pos de producir *emoción*, el mismo procedimiento se puede plantear para el análisis de una obra como *Le Poème de l'Angle Droit.*

Por lo tanto, ¿sería posible determinar un proceso creativo en la obra de Le Corbusier para "desarmarla" y tras su estudio, volver a re-componerla?

Inducción, Análisis y Reconstrucción, constituyen los tres pasos de dicho proceso. Como dicen Jeanneret y Ozenfant, en su artículo *« Le Purisme »* (1921): "Una pintura es la asociación de elementos depurados, asociados, arquitecturados. Una pintura no debe ser un fragmento, una pintura es un todo." [5]

No en vano, Le Corbusier basa y organiza la estructura del Poema en el modelo de un *Iconostasio;* un elemento unitario que en su esencia lleva implícita la arquitectura, la pintura y el significado. Por la importancia estructural de este elemento en la obra, se hace necesario indagar en el proceso de su construcción.

5 OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, « Le Purisme », 1921, cit.

6.2 A-MILIEU: El acto de observar y clasificar la naturaleza

Pocos son los hombres dotados de la facultad de ver; y más escasos aún son los que poseen la capacidad de expresarse.

Baudelaire

El 4 de junio de 1960, Le Corbusier escribe para el prólogo de la reedición de su libro *Précisions* (1930-1960):

> Nuestro problema es éste: Los hombres habitan la tierra. ¿Por qué? ¿Cómo? Otras personas podrán responderos. Mi deber, mi búsqueda, es intentar colocar a este hombre de hoy, fuera de la desgracia, es intentar colocar fuera de la catástrofe; situarlo en un medio feliz, en la alegría cotidiana, en la armonía.
>
> Se tratará muy particularmente de restablecer la armonía entre el hombre y su medio. Una biología (es el hombre) y la naturaleza (es el medio), esa vasija inmensa que contiene el sol, la luna, las estrellas, lo desconocido impalpable, las ondas, la tierra redonda, con su eje inclinado sobre la eclíptica, provocador de las estaciones, la temperatura del cuerpo, el circuito sanguíneo, el circuito nervioso, el sistema respiratorio, el sistema digestivo, el día, la noche, la jornada solar de veinticuatro horas su alternación implacable, pero matizada, bienhechora, etc.[6]

La primera actividad propia del pensamiento es el acto de observar. El observar establece el marco de referencia para reconocer el medio, los elementos que lo componen y luego clasificarlos. En *Milieu* plantea el proceso de re-conocer la naturaleza, estudiarla y analizarla, para identificar las constantes y los ciclos que se presentan en su continuo movimiento para luego, a través de un procedimiento razonado, generalizar su funcionamiento y establecer una *ley*. Esta acción se puede establecer como la conciencia del hombre moderno de trabajar con la naturaleza, en la búsqueda de universalizar lo singular. Es su sistematizar la comprensión de la naturaleza para darle un orden en el pensamiento y traducirla en una herramienta de trabajo, después de un proceso analítico.

Desde la publicación de *Après le Cubisme* (1918) y los textos de *L'Esprit Nouveau,* Jeanneret y Ozenfant manifiestan la importancia de la necesidad de analizar y comprender el universo que rodea al hombre y establecer su leyes. El primer paso para establecer una ley está dado por tres acciones: observar la naturaleza, analizarla y comprenderla. Ellos identifican que, si la naturaleza es bella en sí misma, ¿para qué copiarla si el hombre moderno tiene la capacidad de analizarla, comprenderla y luego traducir lo que identifican en una *ley,* para convertirla en algo útil para sus creaciones? [7]

> Un grand art constructif partira nécessairement d'un choix analytique et nécessairement de matériaux choisis par nos sens humains ; mais c'est en étudiant

6 Apartado tomado del *"Prefacio"* de la reimpresión del libro *Précisions* (1930), escrito el 4 de junio de 1960 en París. Ver: LE CORBUSIER, *Precisiones: respecto a un estado actual de la Arquitectura y del Urbanismo*, traducido por J. Givanel, Ediciones Apóstrofe, Barcelona 1999, p.7.

7 Ver: OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, *Après le Cubisme*, 1918, cit.

l'univers présent que cette association s'élèvera au-dessus des contingences grossières et fugitives et qu'elle exprimera une loi.

De l'œuvre doit se dégager une loi.

C'est la loi qui cause la plus haute délectation de l'esprit. Nous verrons plus bas que la sensation brute ne vaut que par les réactions qu'elle impose à l'esprit.[8]

La pregunta que surge a estas afirmaciones es: ¿Qué es una ley? Y ¿para qué sirve identificarlas? En *Après le Cubisme* (1918), Jeanneret y Ozenfant dedican todo el Capítulo III, al problema de las *leyes*, y en el definen:

Les lois vérifiées sont des constructions humaines qui coïncident avec l'ordre de la nature ; elles peuvent se représenter par des nombres, lesquels font des courbes schématiques solidaires entre elles et solidaires de la nature ; ce sont elles qui ont remplacé l'explication mystique de l'univers. Elles vont servir à rétablir l'art.[9]

Ellos reclaman una mirada analítica de la naturaleza, la cual se aproxima más a la de la ciencia, la cual busca centrarse en lo invariable y en las leyes; por esta razón plantean estas dos preguntas: ¿Qué hay de común entre el arte puro y la ciencia pura? Y ¿cómo el espíritu de la una puede servir a la otra?[10]

Leur instrument technique seul diffère, leur but est le même : le but de la science pure est l'expression des lois naturelles para la recherche des *constantes*.

Le but de l'art grave est aussi la recherche de *l'Invariant*.[11]

Estas afirmaciones, por la época en que escriben estos textos, están referidas principalmente al problema del arte; sin embargo, al comprenderlas en el tiempo, hasta llegar al Poema, es posible afirmar que han sido aplicadas y prolongadas a la arquitectura desde sus primeras investigaciones y desde allí, a la resolución del espacio arquitectónico y urbano, y su relación con las actividades humanas que allí se desarrollan. A partir de esto podría afirmarse que los principios plásticos, con relación al estudio de la naturaleza en los años veinte, ahora son aplicados a la relación entre las *formas* y la *vida* (reflexiones de los años cuarenta y cincuenta).[12]

---

8 Ibid., pp. 39-40

9 Ibid., p. 41

10 Ibídem.

11 Ibídem.

12 No en vano el nombre de la revista que producen junto con Fernand Léger entre 1951-52, a la que titulan: Formes et Vie. Ver: LÉGER, Fernand et LE CORBUSIER, *Formes et Vie*, No. 1-2, 1951-1952, cit.

Pero, en términos de la arquitectura, ¿cuál es la necesidad de observar y clasificar la naturaleza? Y ¿cuál es la relación de la acción de identificación de las leyes, con el primer apartado del Poema (*Milieu*)?

En los conceptos que plantean Jeanneret y Ozenfant, identifican que la naturaleza puede ser comprendida dentro de la precisión de una máquina. El problema de la naturaleza ya no está en la observación subjetiva del artista, asombrado ante los espectáculos que ella brinda, entendidos como hechos singulares; por el contrario, ahora el interés radica en identificar aquellas constantes que afectan directamente las actividades del hombre: las leyes implícitas e inmodificables, que constituyen la dictadura del universo.

> Mais, soigneusement observée, ou gravement ressentie, la nature apparaît alors non comme une féerie sans plan, mais comme une machine. Les lois nous permettent de considérer que la nature agit à la manière d'une machine. Il sort de cette machine très compliquée un tissu très complexe, mais tissé sur trame géométrique. La géométrie physique et mathématique définissent les lois des forces qui sont comme des axes d'ordonnance.
>
> Cette machine agit suivant des lois si rigoureuses que, malgré son infini complication, les plus rigoureuses mesures sont incapables de mettre en évidence la plus petite variation dans ses produits : INVARIABILITÉ.[13]

Si la máquina actúa siguiendo leyes rigurosas, y la naturaleza igualmente funciona bajo este sentido de invariabilidad, entonces está en el arquitecto y no sólo en el artista, comprender e identificar las leyes universales que afectan directamente la existencia, la subsistencia y las actividades esenciales del hombre, para convertirlas en sus herramientas directas de trabajo a la hora de crear una obra.

Por lo tanto, ¿qué es lo que reconoce tras la observación analítica de la naturaleza? y ¿Cómo sintéticamente la clasifica?

En esta primera fila del *iconostasio* y por lo tanto en el primer capítulo que abre el Poema, Le Corbusier identifica cinco leyes fundamentales, las cuales son reunidas bajo un concepto de *Milieu*.

Los cinco temas que desarrolla en *Milieu,* corresponden a cinco leyes de la naturaleza, identificadas como parte de su investigación paciente tanto en términos conceptuales, como gráficos. Las leyes quedan establecidas en el siguiente orden con relación a los temas del Poema:

13 OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, *Après le Cubisme*, 1918, op. cit., pp. 41-42

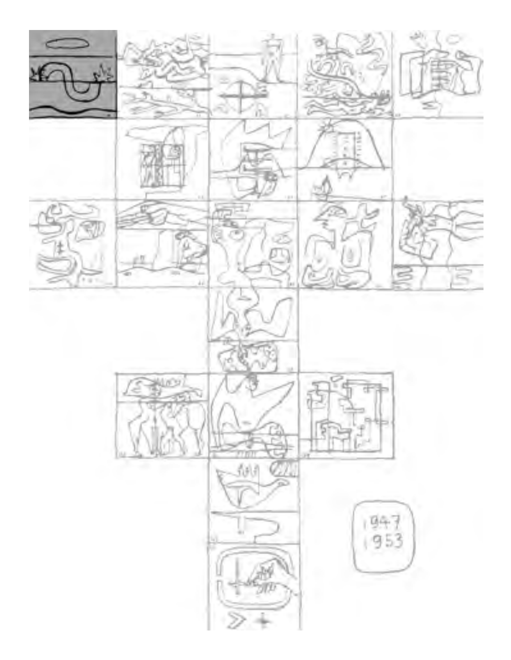
A1- La ley de las 24 horas del ciclo solar.

A2- La ley de los ciclos del agua.

A3- La ley de la gravedad.

A4- La ley del meandro

A5- La ley del equilibrio entre contrarios complementarios.

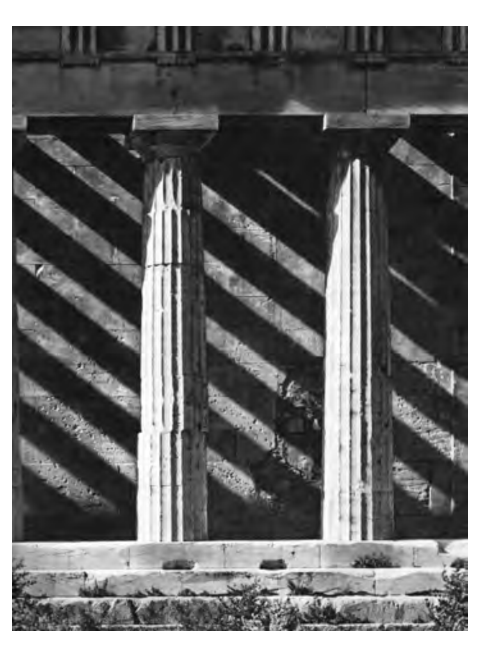














A1 MILIEU

Le soleil maître de nos vies
indifférent loin.
Il est le visiteur –un seigneur-
il entre chez nous. ∞
se couchant bossoir dit-il
à ces moisissures (ô arbres)
à ces flaques que sont partout
(ô mers) et à nos rides
altières (Alpes Andes et nos
Himalaya). Et les lampes
sont allumées.
Ponctuelle machine tournante
depuis l'immémorial il fait
naître à chaque instant des
vingt-quatre heures gradation
la nuance l'imperceptible
presque leur fournissant
une mesure. Mais il rompt
a deux fois brutalement le
matin et le soir. ∞ Le continu
lui appartient tandis qu'il
nous impose l'alternatif –
la nit le jour – les deux temps
qui règlent notre destinée :
Un soleil se lève
un soleil se couche
un soleil se lève à nouveau

Categoría universal que se manifiesta en el diálogo y equilibrio entre contrarios complementarios y sus movimeintos cíclicos: luz y sombra, día y noche, cielo y tierra, pesado y leve, divino y humano, lleno y vacío / La luz del sol como manifestación del elemento



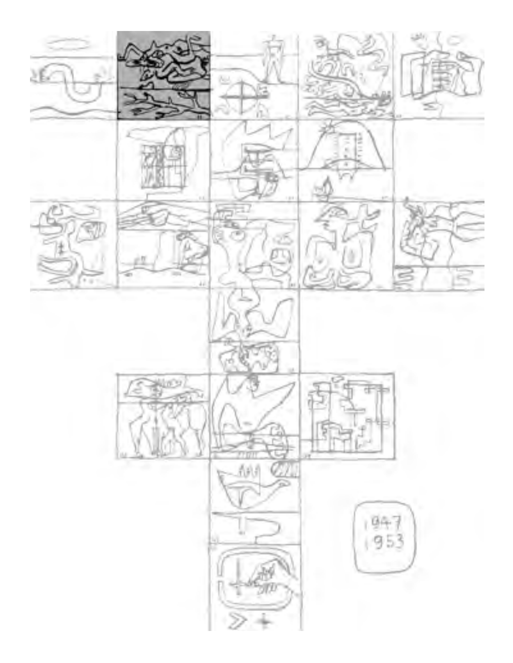







de la naturaleza esencial generador de vida / Manifestación universal de la luz que define y transforma la idea de espacio / Revelación de las formas a partir del diálogo entre luz y sombra. Conoslidación de ritmos determinados por contrastes entre luz y sombra: ritmos de vida, ritmos formales, y ritmos visuales / Definición de las actividades humanas detreminadas por el día y la noche.

Nota: Las imágenes de la arquitectura griega son tomadas del libro de F. Cali, *L'Ordre Grec* y la fotografía del Panteón es tomada por Le Cobusier.









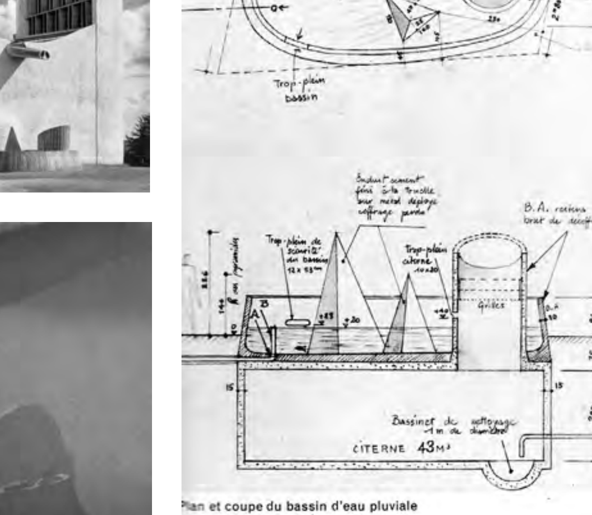


A2 MILIEU

Le niveau s'est établi où
s'arrête la descente des eaux
a la mer
la mer fille de gouttelettes
et mère de vapeur. ∞ Et
l'horizontale limite la
contenance liquide.
Rais solaires brume triturée
condensation nuées nuages
poids variables l'un s'élève et
l'autre s'enfonce glissant
l'un sur l'autre frottés l'un
contre l'autre poussés
verticalement horizontalement.
∞ La Mobilité est emparée
de l'amorphe
Et de l 'Equateur bouillotte
planétaire les nuées envolées
puis parties groupées
enrégimentées dressés
rencontrées se sont heurtées …
L'orage éclate.
Elles ont crevé l'eau
est tombée elle ruisselle
se rassemble s'écoule
s'étale

Categoría de vida / Origen y sentido de la vida a través del agua / Presencia del agua en sus diferentes manifestaciones: tierra y cielo, pesado y leve, horizontal y vertical, masa y condensación del agua / Manifestación de los movimientos de la ley del agua, regidos

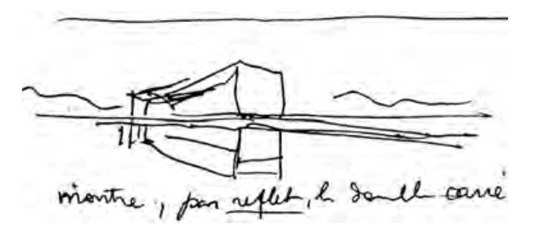










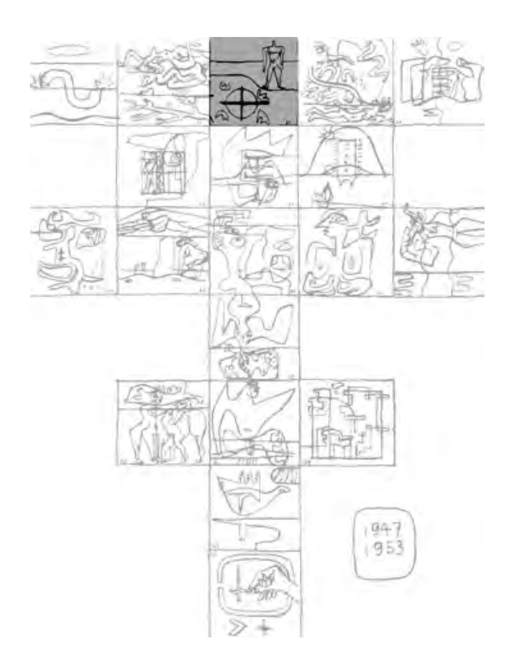






por inalterables ciclos / Diálogo entre cielo y tierra a partir de las distintas manifestaciones del agua / Juegos visuales entre la arquitectura y el agua / La arquitectura como punto de encuentro entre los ciclos de la ley del agua / Diálogo entre entre naturaleza y arquitectura, técnica y poética a partir del trabajo con la naturaleza.

Nota: Las imágenes de la arquitectura griega son tomadas del libro de F. Calí, *L'Ordre Grec.*















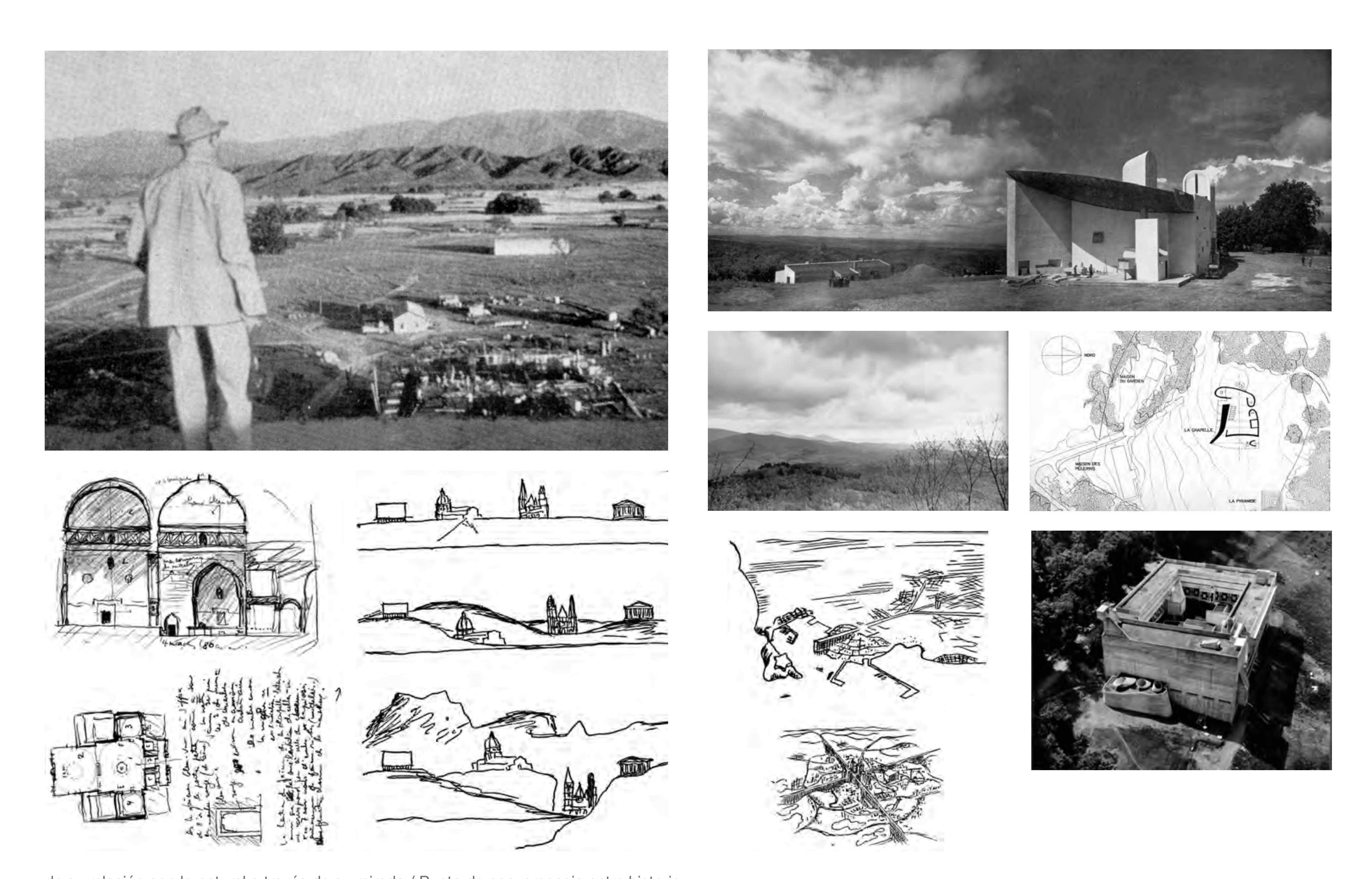




A3 MILIEU

L'univers de nos yeux repose
sur le plateau bordé d'horizon
La face tournée vers le ciel
considérons l'espace inconcevable
jusqu'ici insaisi.
Reposer s'étendre dormir
- mourir
Le dos au sol …
Mais je me suis mis debout !
Puisque tu es droit
te voilà propre aux actes.
Droit sur le plateau terrestre
des choses saisissables tu
contractes avec la nature un
pacte de solidarité : c'est l'angle droit
Debout devant la mer verticale
te voilà sur tes jambes.

Unión entre lo divino y lo terrestre / Posición única y vertical como expresión de la capacidad para crear / Ubicación del hombre y de la arquitectura en el espacio / El hombre actua con la conciencia que observa, abstrae, comprende, modifica y produce a través



de su relación con lo natural a través de su mirada / Punto de convergencia entre historia y geografía / Pacto del hombre con la naturaleza / Ubicación ancestral del cruce de dos líneas perpendiculares como referencia de toma de poseción y ubicación en el espacio / Representación simbólica del acto fundacional.

Nota: Las imágenes de la arquitectura griega son tomadas del libro de F. Calí, *L'Ordre Grec*.





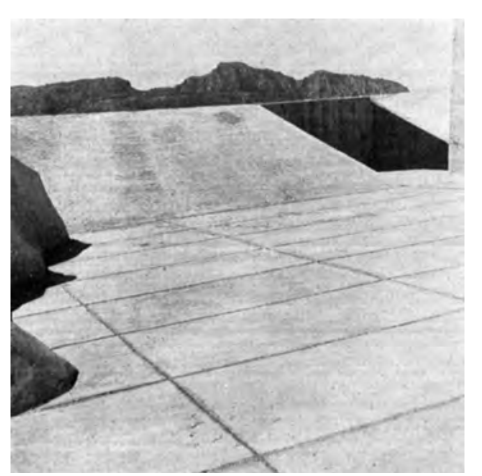
A4 MILIEU

Entre bosses et dans fissures glissant sur les durs et s'enfonçant dans les mous le rampant le vermiculant le sinuant le reptant ont ébauché la Propulsion première. ∞ Les vers et les serpents les vers venus du potentiel des charognes. Les ruisseaux les rivières et les fleuves en font autant. D'avion on les voit grouiller en famille dans les deltas et les estuaires de l'Indus du Magdalena ou des marges californiennes ∞ L'idée elle aussi tâtonne se cherche bute en tous sens allant aux extrêmes poser les bornes de la gauche et de la droite. Elle touche l'une des rives et puis l'autre. Elle s'y fixe ? Elle a échoué ! La vérité n'est présente qu'en quelque lieu du courant toujours cherchant son lit. Un obstacle dressé sur une rive déclenchera la grand cycle un jour amorcé. Le méandre vivra son aventure jusqu'à sa conséquence l'absurde prenant d'ailleurs son temps des millénaires s'il le faut. L'inextricable barrera la route l'insensé ! Mais la vie exige passage force le barrage des vicissitudes. Elle tranchera le méandre percera ses boucles les soudant là précisément où une course dévergondée les avait fait se toucher. Le courant file droit à nouveau ! Et la savane et la forêt vierge accumuleront d'immémoriaux tronçons croupissants

La loi du méandre est agissante dans la pensée et l'entreprise des hommes y fomente des avatars renaissants

Mais la trajectoire jaillie de l'esprit est projetée par les clairvoyants par-delà la confusion.











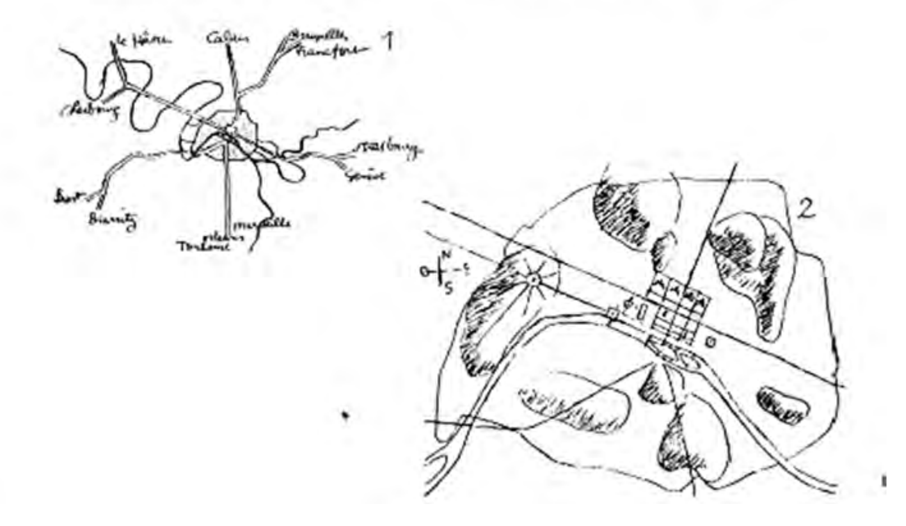




La mano del hombre modifica el paisaje, la obra lo somete a composición / Diálogo entre las formas de la razón manifiestas en la linea recta, con las formas de la naturaleza manifiestas en lo sinuoso / La naturaleza -horizonta- convergen con el artificio como



« PLAN 1937 DE PARIS ». Extrait de « La Maison des Hommes ». Mise au point géographique entre les collines de Paris. Ces deux dessins sont une conclusion, une affirmation.



manifestación vertical / La lección de las formas de la naturaleza como generadoras de vida y la rquitectura como formas de la razón: creación humana sobre la naturaleza / Diálogo entre territorio y ciudad, entre técnica y naturaleza, entre arquitectura y geaografía / Razón y emoción se complementan.



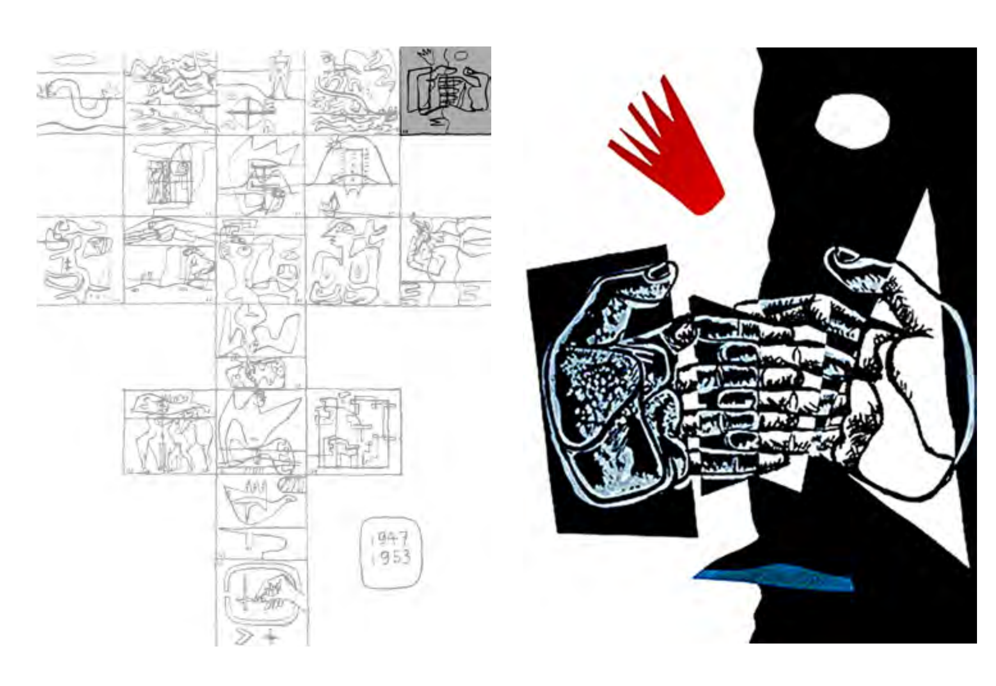








Nota: Las imágenes de la arquitectura griega son tomadas del libro de F. Calí, *L'Ordre Grec.*



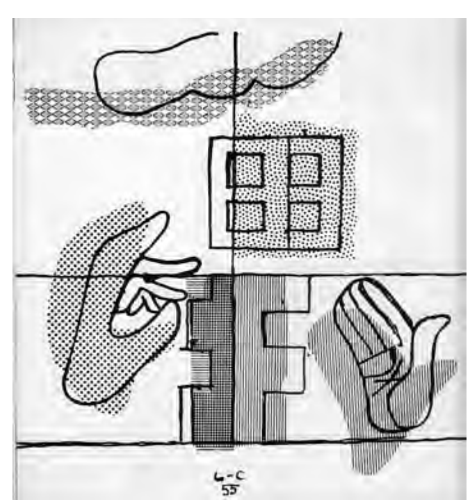




A5 MILIEU

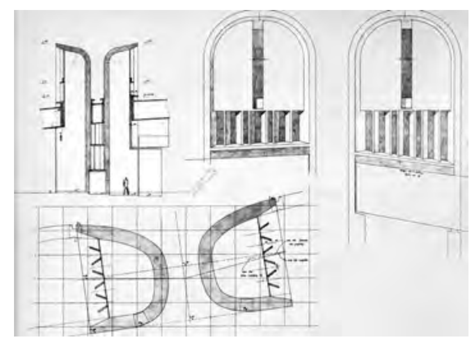
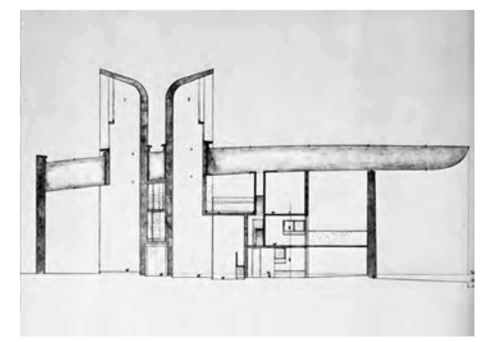
Entre pôles règne la tension
Des fluides s'opèrent les
Liquidations de comptes des
Contraires se propose un
terme à haine des
inconciliables mûrit l'union
fruit de l'affrontement
Le courant traverse et résout
a traversé a résolu.
J'ai pensé que deux mains
et leurs doigts entrecroisés
expriment cette droiture et
cette gauche impitoyablement
solidaires et si nécessairement
á concilier.
Seule possibilité de survie
offerte à la vie.





Manifestación de polos opuestos complementarios / Existencia de contrarios dónde la tensión y confrontación llevan a la atracción, a la maduración de la unión / Manos entrelazadas, derecha e izquierda / Dos mundos, el uno es necesario para el otro; es el








trabajo en equipo. Es una conciliación / Razón-naturaleza, arte-naturaleza y arquitectura-naturaleza pueden trabajar juntas / Técnica y arte, ingeniero y arquitecto, cálculo y emoción, número y percepción se encuentran en una sóla figura / El trabajo del ingeniero y el arquitecto establecen un proceso operativo a partir del encadenamiento de sus actividades de acuerdo a los criterios que desde cada disciplina se establece.

Nota: Las imágenes de la arquitectura griega son tomadas del libro de F. Calí, *L'Ordre Grec*.

6.3 B-ESPRIT: El acto de cuantificar y cualificar. La ley del número como base de las "*creaciones del espíritu*"

L'architecte, par l'ordonnance des formes, réalise un ordre qui une pure création de son esprit : par les formes, il affect intensivement nos sens, provoquant des émotions plastiques ; par les rapports qu'il crée, il éveille en nous des résonnances profondes, il nous donne la mesure d'un ordre qu'on sent en accord avec celui du monde, il détermine des mouvements divers de notre esprit et de notre cœur ; c'est alors que nous ressentons la beauté.

Le Corbusier, *Vers une architecture 1923.*

Esprit se basa en los mecanismos que el hombre ha creado para comprender el universo y trabajar sobre él; Le Corbusier identifica algunos fundamentales: el número y la proporción, la arquitectura y su relación con la naturaleza, y los avances de la técnica. El número representa la precisión, la ciencia, la técnica; la proporción, representa la belleza y las relaciones. La arquitectura, la conjunción de las dos cosas en una obra creada directamente para el hombre y por el hombre: su lugar de resguardo y protección, su casa en el universo.

Si se ha dicho en *Milieu* que el primer paso es observar y clasificar los elementos o partes de un todo, el siguiente es el de cuantificar para determinar las relaciones y proporciones que lo constituyen. En éste sentido la medida está dada a partir de la *ley del número*, pero es necesario precisar que son la *proporción* y la *técnica* las que se manifiestan como base para crear verdaderas obras, perdurables en el tiempo y como expresión de los alcances más altos de las técnicas de su época. En su libro *La Maison des hommes* (1942), Le Corbusier y Pierrefeu, dicen:

> La loi des nombres est inscrite dans les œuvres naturelles.
> L'homme, étant un produit de l'univers, porte en lui la marque des nombres.
> Il les découvre, il les exprime, il les emploie pour gérer ses entreprises.[14]

En el capítulo tres del *Modulor I* (1950) define las matemáticas como *« l'edifice magistral imaginé par l'homme pour sa compréhension de l'univers »* [15] y es allí, donde se encuentran las claves y la puerta para acceder a las grandes *creaciones del espíritu*:[16]

> On y rencontre l'absolu et l'infini, le préhensible et l'insaisissable. Des murs s'y dressent devant lesquels on peut passer et repasser sans fruit ; une porte s'y trouve parfois ; on l'œuvre, on entre, on est en d'autres lieux, là où se trouvent les dieux, là où sont les clefs des grands systèmes. Ces portes sont celles des miracles. Passée l'une de ces portes, ce n'est plus l'homme qui opère : c'est l'univers que celui-ci touche ici en un point quelconque. Et devant lui se déroulent et rayonnent les tapis prodigieux des combinaisons sans limites. Il est au pays des nombres. Il peut être un homme bien modeste et être entré tout de même.

---

14 LE CORBUSIER y DE PIERREFEU, François, *La Maison des hommes*, 1942, op. cit., p. 165.

15 LE CORBUSIER, *Le Modulor*, 1950, op. cit., p. 73.

16 Sobre el concepto de Creaciones del Espíritu ver: LE CORBUSIER-SAUGNIER, « Architecture III : Pure création de l'esprit », dans *L'Esprit Nouveau*, No. 16, Paris 1921, pp. 1903-1918.

Laissez-le demeurer ravi devant tant de lumière si intensément répandue.[17]

A esta cita agrega unas palabras de Jean-Philippe Rameau (1683-1764) sobre la música y la relación con las matemáticas, en la que dice:

> « Ce n'est pas la musique qui est une partie des mathématiques, mais au contraire, les sciences qui sont une partie de la musique, car elles sont fondées sur les proportions et la résonance du corps sonore engendre toutes les proportions. »
>
> Cette dernière affirmation, insolente, de Rameau, éclaire notre recherche : la musique domine, régné. A vrai dire l'harmonie. L'harmonie régnant sur toutes choses, réglant les choses autour de nos vies, est l'aspiration spontanée, assidue et inlassable de l'home animé d'une force : le devin, et chargé d'une mission : réaliser sur terre le paradis. Paradis signifiât *jardin* dans les civilisations orientales ; le jardin sous les rais du soleil, comme à son ombre, était rutilant des plus belles fleurs et des verdures variées. L'homme ne peut que penser et agir *homme* (des mesures servant à son corps) et s'intégrer dans l'univers (un ou des rythmes qui font la respiration du monde).
>
> Dans ce duo, ce duel, cette entente, cette lutte, cette différence et cette indifférence de destin de l'un (l'homme) et de l'autre (l'univers), les mesures saisissables à notre entendement ressortissent tantôt à l'un, tantôt à l'autre des partenaires.[18]

El ejemplo perfecto de armonía entre la ley del número, las matemáticas, la belleza, la proporción y la expresión de una época es el Partenón. Es el modelo a seguir, como representación de los alcances máximos de belleza y del potencial de la técnica que su época. Una obra como está contiene cada uno de los aspectos que representa este capítulo de *Esprit* en perfecta armonía. Es una obra que entra dentro de lo que él define como *creaciones del espíritu*. La pregunta que se hace a lo largo de su investigación es: ¿cómo lograr crear el "Partenón" del siglo XX? ¿Cómo lograr esa perfecta armonía que resuelva el problema de los hombres del mundo moderno?

En el no. 16 de la revista *L'Esprit Nouveau* (1921), Le Corbusier-Saugnier publica un artículo titulado *« Architecture III : Pure création de l'esprit »*, [19] el cual hace también parte de la recopilación de artículos que elige para producir su primer manifiesto de arquitectura en 1923 titulado *Vers une architecture.* En

17 LE CORBUSIER, *Le Modulor*, 1950, op. cit., p. 73.

18 Ibid., p. 76.

19 Sobre el concepto de Creaciones del Espíritu ver: LE CORBUSIER-SAUGNIER, « Architecture III : Pure création de l'esprit », 1921, op. cit., pp. 1903-1918.

este artículo define lo que para él es una pura *creación del espíritu,* y define el camino a seguir con respecto a lo que la arquitectura ha de generar:

> On est devant un moment décisif. Dans la période présente où les arts tâtonnent et où, par exemple, la peinture trouvant petit à petit les formules d'une saine expression, heurte si violemment le spectateur, le Parthénon apporte des certitudes : l'émotion supérieure, d'ordre mathématique. L'art, c'est la poésie, c'est l'émotion des sens, la joie de l'esprit qui mesure et apprécie, la reconnaissance d'un principe axial qui affecte le fonds de notre être. L'art, c'est cette pure création de l'esprit qui nous montre, à certains sommets, le sommet des créations que l'homme est capable d'atteindre. Et l'homme ressent un grand bonheur à se sentir créer.[20]

Una vez más parece que están planteadas las bases de lo que desarrolla e investiga a lo largo de su vida desde el texto de *Après le Cubisme* (1918). En este manifiesto sobre el arte, Ozenfant y Jeanneret identifican los problemas que se presentan en la ciudad y la arquitectura, debido a los cambios generados por la Revolución Industrial y al crecimiento desmedido de las ciudades.[21] Pero igualmente plantean los alcances que los avances tecnológicos implican en la sociedad maquinista como resultado directo de la *ley del número.* Esta *ley* es la base de los avances de la técnica, la ciencia, la máquina, la industrialización, los materiales, la precisión, la prefabricación, entre otros tantos.

> On ne reste pas insensible devant l'intelligence qui régit certaines machines, devant la proportion de leurs organes rigoureusement conditionnés par les calculs, devant la précision d'exécution de leurs éléments, devant la beauté probe de leurs matières, devant la sécurité de leurs mouvements ; il y a là comme une projection des lois naturelles. Les halls qui les abritent sont des vaisseaux d'une limpidité sans phrases. Les bâtiments d'usines avec leur grande ordonnance expressive présentent leurs masses sereines ; l'ordre règne parce que rien n'est laissé à la fantaisie.[22]

Una vez identificados los pros y los contras, los problemas y las herramientas de trabajo con las cuales plantear soluciones acorde con la época, Le Corbusier inicia el largo camino de investigación en su vida. En este proceso se dedica a buscar posibles soluciones a estos problemas y sus posibles aplicaciones en los cambios que se generan a lo largo del siglo XX, en los distintos campos: el arte, la arquitectura, la ciudad, las teorías y las herramientas de trabajo.

Ozenfant y Jeanneret identifican que uno de los cambios esenciales en la vida moderna, es principalmente la necesidad de poner orden; es un periodo en el que los principios empíricos son remplazados ahora por principios científicos, verificables y cuantificables. Se genera un espíritu basado en análisis científicos, en la necesidad de organización y de clasificación, para poder actuar.

> En révolutionnant le travail, la machine sème les germes de grandes transformations sociales ; en imposant à l'esprit des conditions différentes, elle lui prépare une orientation nouvelle.
>
> Autrefois, chaque homme créant son œuvre de toutes pièces s'y attachait et l'aimait comme sa créature ; il aimait son travail. Aujourd'hui, il faut le reconnaître, le travail en série imposé par la machine voile plus ou moins à l'ouvrier l'aboutissement de ses efforts. Pourtant, grâce au programme rigoureux de l'usine moderne, les produits fabriqués sont d'une telle perfection qu'ils donnent aux équipes ouvrières une fierté collective. L'ouvrier qui n'a exécuté qu'une pièce détachée saisit alors l'intérêt de son labeur ; les machines couvrant le sol des usines lui font percevoir la puissance, la clarté et le redent solidaire d'une œuvre de perfection à laquelle son simple esprit n'aurait osé aspirer. Cette fierté collective remplace l'antique esprit de l'artisan en l'élevant à des idées plus générales. Cette transformation nous paraît un progrès ; elle est l'un des facteurs importants de la vie moderne.
>
> L'évolution actuelle du travail conduit par l'utile à la synthèse et à l'ordre.
>
> On l'a définie « taylorisme », et cela dans un sens péjoratif. A vrai dire, il n'était question d'autre chose que d'exploiter intelligemment les découvertes scientifiques.
>
> L'instinct, le tâtonnement, l'empirisme sont remplacés par les principes scientifiques de l'analyse, par l'organisation et la classification. [23]

Pero ¿de qué forma el número afecta y condiciona las cualidades en los cambios que se presentan en la ciudad, la arquitectura o la vivienda? Los cambios producto de la Revolución Industrial traen como principio que la economía corresponde a las leyes del número. El crecimiento de las ciudades en el siglo XIX y las dinámicas que allí se desarrollan hacen que se conviertan más en un objeto capitalista. Estas serán el lugar del choque de clases, en el que las condiciones inhumanas se hacen más evidentes en el centro de las ciudades, propiciando el desplazamiento hacia la periferia.[24] La arquitectura igualmente,

---

20 Ibid., pp. 1917-1918.

21 Sobre el tema ver el texto de Benevolo y la ciudad industriasl del siglo XIX..

22 OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, *Après le Cubisme*, 1918, op. cit., p. 28.

23 Ibid., p. 26.

24 Sobre el tema ver: CHOAY, Françoise, *El Urbanismo. Utopías y Realidades*, Ed. Lumen,

según las palabras de Ozenfant y Jeanneret, después de cien años pierde el sentido de su misión: « elle n'est plus qu'un art décoratif de bas étage. »[25] Esto conlleva a que desde la arquitectura, se asuma una posición hacia la sociedad con un *espíritu* nuevo:

> Elle ne nous propose plus que des décorations futiles qui souilleraient l'organisme des édifices, si cet organisme existait encore. Mais la situation de l'architecture est plus grave ; destinée à faire d'une maison un organe viable répondant à des fins utiles avant tout, ennoblissant par la suite et seulement si la convenance s'y prête, elle a totalement perdu le sens de cette mission ; de par la vertu d'une scolastique sénile, elle se contente aujourd'hui d'enguirlander les palais ou les plus strictes « boîtes à loyer » d'une flasque excrétions puisée dans des manuels.[26]
>
> L'architecture serai morte (car l'Ecole l'a tuée) si par un détour heureux, elle n'avait retrouvé sa voie : l'architecture n'es pas morte, car les ingénieurs, les constructeurs, ont repris avec une ampleur rassurante sa destinée grave.[27]
>
> Les banlieues des villes dans un chaos au travers duquel il faut savoir discerner, il faut savoir discerner, nous montrent des usines où la pureté des principes qui ont présidé à leur construction réalise une harmonie certaine qui nous paraît s'approcher de la beauté. Le béton armé, dernière technique constructive, permet pour la première fois la réalisation rigoureuse du calcul ; el Nombre, qui est la base de toute beauté, peut trouver désormais son expression.[28]

En el capítulo de *Esprit* del Poema, ubicado en la segunda fila del iconostasio, Le Corbusier presenta en tres recuadros, tres herramientas síntesis de su investigación con relación a los temas correspondientes a las creaciones del espíritu, como resultado de un proceso propio de la razón, y fundamentado en la comprensión de las posibilidades de la *ley del número*. El primero, es la *proporción*. Esta herramienta que plantea está basada en la comprensión de las medidas del cuerpo humano, como base fundamental para construir relaciones armónicas entre el hombre y el espacio que habita, así como entre el hombre y las obras de su propia creación. Esta aplicación se encuentra en lo que él define como el *Modulor*, entendido como la representación de la síntesis del equilibrio entre el número y las relaciones proporcionales basadas en las medidas del cuerpo humano. El segundo recuadro contiene, lo que en principio denominará

Barcelona, 1983.

25 OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, *Après le Cubisme*, 1918, op. cit., p. 27.

26 Ibídem.

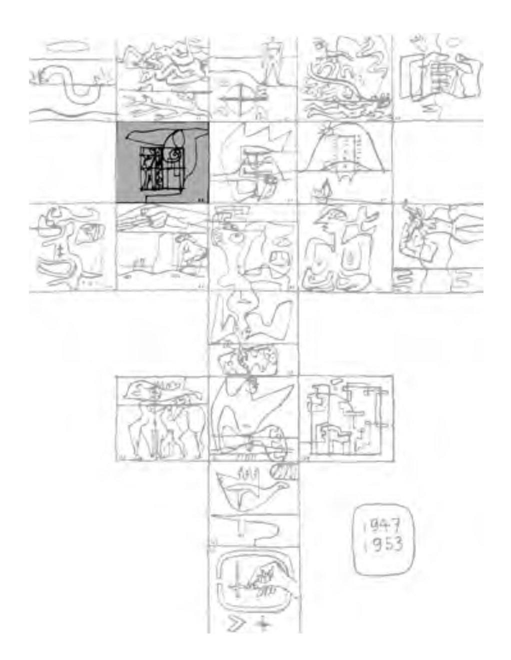
27 Ibídem.

28 Ibid., pp. 27-28.

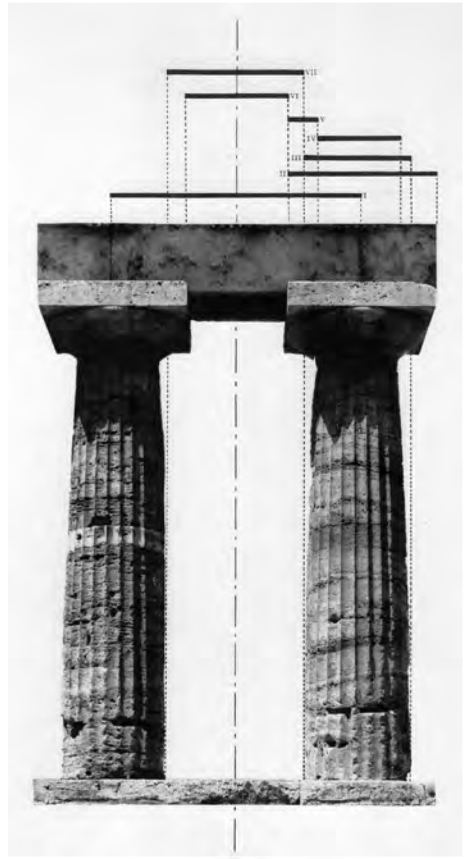
como la *Maison des hommes*.[29] Estos es igualmente, el resultado de años continuos de investigación sobre el modelo ideal de lo que debe ser la vivienda para el hombre moderno. En este modelo sintetiza los avances de la técnica con el trabajo con la naturaleza. El tercer recuadro es el resultado del riguroso estudio del edificio y su relación con la incidencia de las variaciones rítmicas propias de la luz natural, a partir de los cambios de las estaciones y del día a la noche. La búsqueda de una relación de armonía entre el proyecto, la incidencia cuantificada de sol y las necesidades de la vivienda, encuentran resultado en la propuesta del *brise-soleil*; un elemento arquitectónico que trabaja como mediador y cuantificador entre la naturaleza y el espacio arquitectónico.

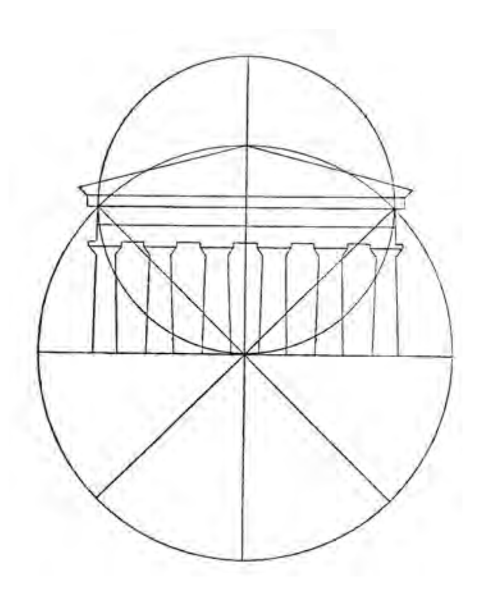
---

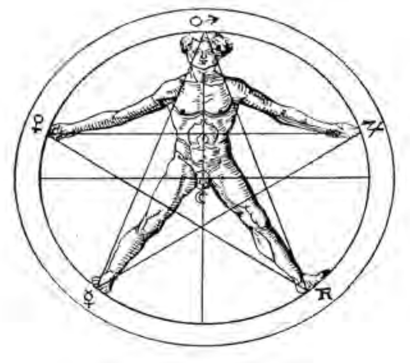
29 La casa del hombre o maison des hommes será sintetizado en el modelo de lo que denominará como la unité d'habitation. La primera que construye es en Marsella, en la misma época en que se encuentra trabajando en el desarrollo del Poema. Sobre el tema de la unité d'habitation ver : LE CORBUSIER, *L'Unité d'habitation de Marseille*, 1950, cit.; LE CORBUSIER, « Unité », 1948, cit.; PIERREFEU, François de, et LE CORBUSIER, *La Maison des hommes*, 1942, cit.











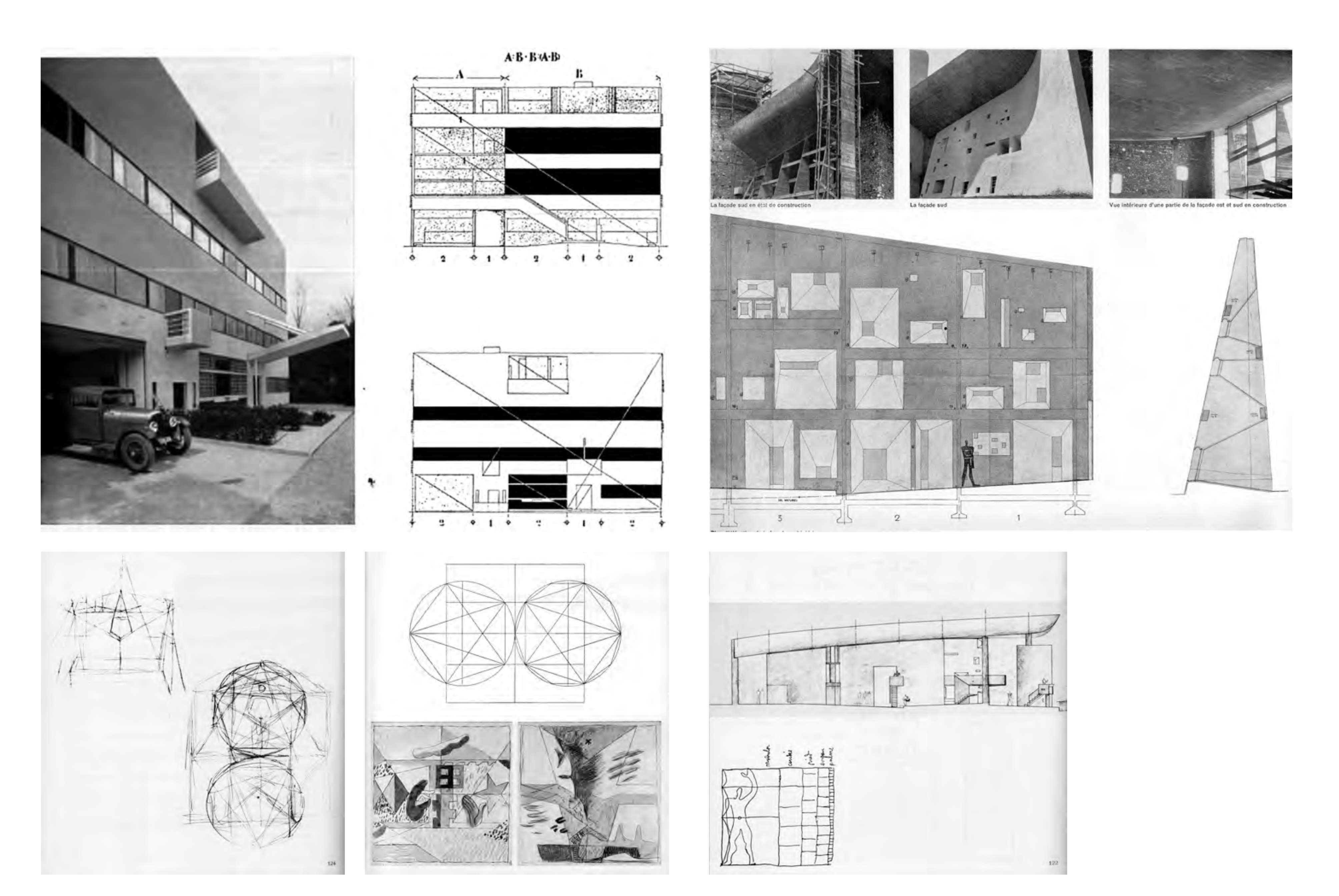


A2 ESPRIT

A mettre au bout doigts
Et encore dans des têtes un
Outil agile capable de grossir
La moisson de l'invention
Débarrassant la route d'épines
Et faisant le ménage donnera
Liberté à votre liberté.
Flammèche dérobée au trépied
qu'alimentent les dieux pour
assurer les jeux du monde …
Mathématique !
Voici le fait : la rencontre fortunée
miraculeuse peut-être d'un
nombre parmi les nombres a
fourni cet outil d'hommes.
L'appréciant le philosophe
a dit : « Rendra le mal difficile
le bien facile … »

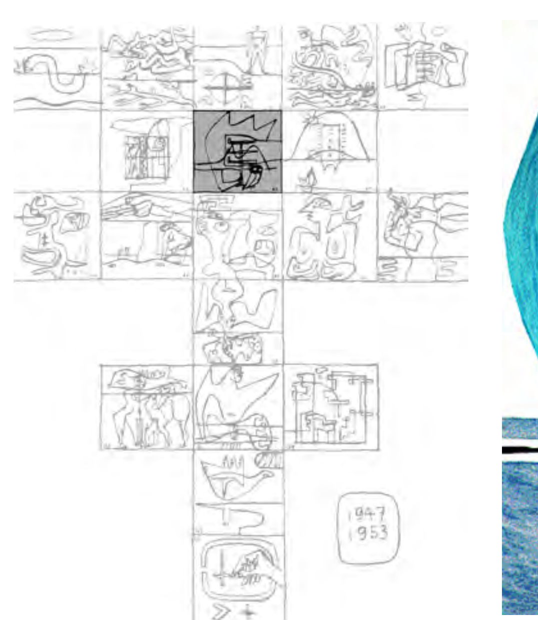
Sa valeur est en
ceci : le corps humain
choisi comme support
admissible des nombres …
… Voilà la proportion !
la proportion qui met
de l'ordre dans nos
rapports avec
L'alentour.
Pourquoi pas ?
Peu nous chaut
en cette matière
l'avis de la baleine
de l'aigle des roches
ou celui de l'abeille.

Reinterpretación de los antropocéntricos modelos clásicos a la luz de la condición moderna / El Modulor establece la relación de proporción entre las medidas del cuerpo humano y la arquitectura / El número, el cálculo son la razón del orden y la armonía, entre la



parte y el todo / Número y proporción son la forma de relacionarse con el universo. Son la ley a ejercer en cualquier creación humana / Diálogo entre la precisión del número y la belleza de la proporción / Arquitectura a la medida del hombre.

Nota: Las imágenes de la arquitectura griega son tomadas del libro de F. Calí, *L'Ordre Grec.*

















A3 ESPRIT

Débarrassée d'entraves mieux
qu'auparavant la maison des
hommes maîtresse de sa forme
s'installe dans la nature
Entière en soi
faisant son affaire de tout sol
ouvert aux quatre horizons
elle prête sa toiture
a la fréquentation des nuages
ou de l'azur ou des étoiles
Avisée regardez la Chouette
venue d'elle-même ici
se poser
sans qu'on l'ait appelée.

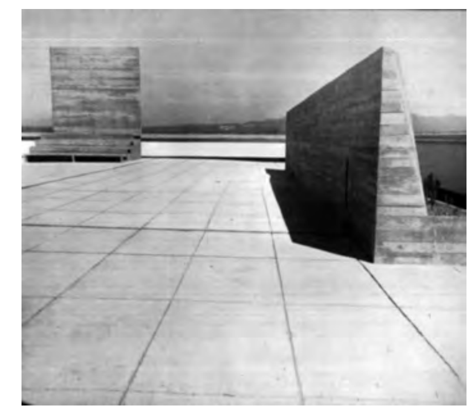
Relación vertical entre cielo y tierra por medio de la arquitectura / El proyecto arquitectónico, pensado y diseñado en función con el medio y los ciclos de la naturaleza, tanto













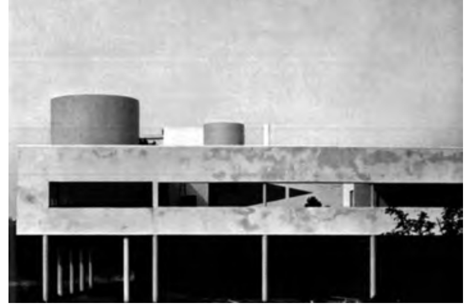


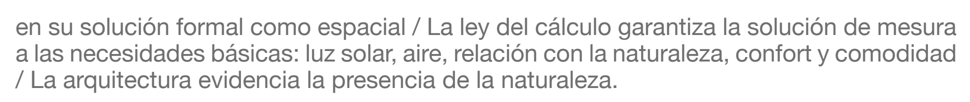






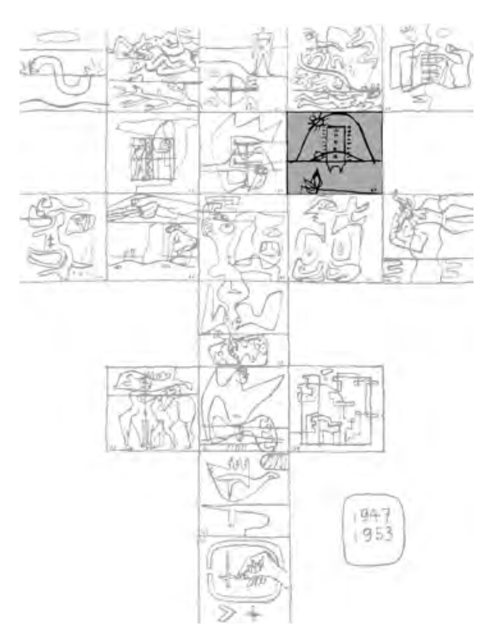


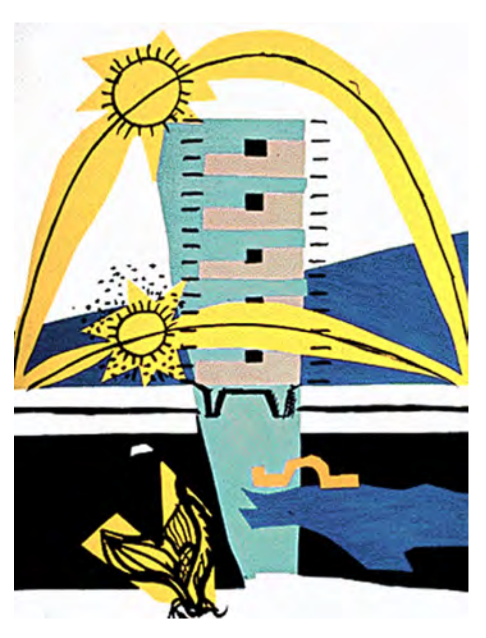




en su solución formal como espacial / La ley del cálculo garantiza la solución de mesura a las necesidades básicas: luz solar, aire, relación con la naturaleza, confort y comodidad / La arquitectura evidencia la presencia de la naturaleza.

Nota: Las imágenes de la arquitectura griega son tomadas del libro de F. Calí, *L'Ordre Grec*





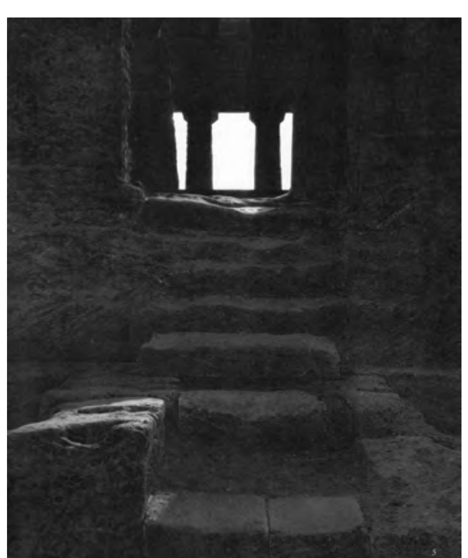


A4 ESPRIT

Comme sont unis par l'exactitude
Les nègres de Harlem
ne se touchant pas mais
a des distances en chaque
seconde différentes
De même
dansent la Terre et le Soleil
la danse des quatre saisons
la danse de l'année
la danse des jours de
vingt-quatre heures
le sommet et le gouffre des
solstices
la plaine des équinoxes
L'horloge et le calendrier
solaires ont apporté à
l'architecture le « brise-soleil »
installé devant les vitrages des édifices
modernes. Une
symphonie architecturale
s'apprète sous ce titre :
« La Maison Fille du Soleil »
...... Et Vignole – en fin - est foutu !
Merci !
Victoire !









Estudio y cuantificación de la luz y su capacidad para cualificar y transformar el espacio. Comprensión de la afectación del movimiento del sol durante el día y el año, y su efecto sobre el proyecto arquitectónico / Relación entre la tierra y el sol, y entre la arquitectura











y la luz natural / Control y manejo de la luz natural a partir de un preciso sistema de elementos arquitectónicos / Diálogo entre materia y luz / Composición rítmica entre el efecto de luz y sombra a través del desarrollo de lementos arquitectónicos / Arquitectura y música establecen un vínculo determinado por la relación entre elementos arquitectónicos y la luz natural.

Nota: Las imágenes de la arquitectura griega son tomadas del libro de F. Calí, *L'Ordre Grec* y la fotografía del Coliseo es tomada por Le Corbusier

6.4 C-CHAIR: El acto de componer. El mundo a través de los sentidos y las emociones

L'architecture, je l'ai dans mon coeur, placée au point le plus tendu de ma sensibilité. Je ne crois en fin de compte qu'à la beauté, qui est la vraie source de joie.

L'art, produit de l'equation « raison-passion »*, ets, pour moi, le lieu du bonheur humain.*

Le Corbusier, *Précisions 1930.*

Después de un proceso de cuantificación, se reconoce la disposición de los elementos a partir de relaciones de complemento, en otra palabra: Componer. Esta acción proviene, por un lado, de un proceder racional que se manifiesta al disponer los elementos como si se tratase de una fórmula, y por otro señalar, que también interviene la parte emocional que activa el proceso compositivo.

En el texto « *Sur la Plastique* » escrito por Ozenfant y Jeanneret, y publicado en el no. 1 de *L'Esprit Nouveau* en 1920, ya señalan que:

> L'émotion créatrice pressent l'œuvre ; elle provoque le choix des éléments ainsi que le rythme transmetteur de cette émotion : ensuite, coordination, composition. L'émotion, ainsi, est incrustée dans les fondements de l'œuvre qui est désormais plastique.[30]

Partir de la emoción y luego de un proceso de investigación volver a ella, podría ser uno de los fundamentos de la obra de Le Corbusier. Uno de los elementos que caracteriza su obra es la tensión entre dos conceptos, sin que el uno excluya o subordine al otro. Pensar que la emoción esté incluida en un proceso creativo, no excluye que también exista un acto racional. Al indicar que la emoción es aquello que desde el interior presiente la obra, es importante aclarar que no se trata del sentimiento; son dos cosas distintas que en un punto se entrecruzan: el sentimiento hace parte de la emoción.

En el artículo de « *L'Angle droit* », de Ozenfant y Jeanneret, y publicado en el no. 18 de *L'Esprit Nouveau* (1923), uno de los temas que componen el artículo es la emoción y la relación de este concepto con la obra de arte. En el texto dice:

> Une œuvre émeut, par le chemin de notre vue et l'émotion des sens intéressés ; elle déclanche en notre esprit le jeu de nos hérédités, de nos souvenirs acquis (conscients ou inconscients) et par des détours indéfinissables, trace dans le flou de nos sensations et de nos émotions des allées ordonnées, faisant ressentir à notre cœur les mêmes joies que donne à notre intellect la législation mécanique de l'univers. Par ces associations automatiques, notre inconscient est mis lui-même en état de délectation consciente.[31]

A partir de finales de los años veinte, tanto por razones ideológicas como por circunstancias dentro de su vida personal, desarrolla un nuevo interés den-

30 OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, « Sur la Plastique », 1920, op. cit., p. 42.

31 OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, « L'Angle droit », 1923, cit.

tro de sus estudios como pintor. La mujer, con su cuerpo y figura, influencia su nuevo período pictórico y en algunos casos, hasta sus planteamientos urbanos y arquitectónicos. A partir de este momento, las naturalezas muertas de su período purista son remplazadas en todas sus pinturas por los elementos orgánicos, formas femeninas y en general, diferentes elementos de la naturaleza. Como dice en su libro *New World of Space* (1948):

> Begining in 1928, I trhrew open a window on the human figure. You saw it entering into composition with these objects evoking poetic reactions, these rocks and flints, shells and splinters of wood, butcher's bones and roots of trees.[32]
>
> (…) Early themes (ten years of painting): Bottles, glasses, and plates. With such bareness and poverty of subject matter you have to scrape your brains rather thoroughly to create a plastic symphony capable of renewal. Spheres, cones and cylinders: Cézanne announced it. With this fundamental means and these limited themes, and with color which puts life into everything, emotion may spring from canvas.[33]

A partir de los años treinta también presenta un cambio formal en la estética de su arquitectura. La ortogonalidad y la racionalidad geométrica purista dejan de ser el motor de sus planteamientos arquitectónicos. Las formas orgánicas y los elementos de la naturaleza son los que actúan como los generadores de las nuevas ideas y formas, al igual que se da con las curvas femeninas y el tema de la sexualidad en sus pinturas.

Le Corbusier se aproxima a la definición del ritmo de forma similar al trabajo del músico que comprende, que la esencia de la música no sólo se encuentra en la nota, sino en el espacio que hay entre nota y nota. Establecer el ritmo es componer. Componer es establecer relaciones entre los objetos con los cuales se trabaja. Al referir el término *Chair*, la noción de relaciones entre los seres y los objetos, no sólo se fundamenta en su presencia, sino en la disposición o relación que se establezca entre ellos.

Si se retoman algunas de las palabras del artículos de *« Sur la Plastique »* (1920), en las que dice que: *« Pour être plastique, un rythme doit être une équation, équilibre, tel en statique, le polygone des forces qui se ferme. C'est là la composition. Elle est basée sur des nombres, des canons. Il n'est pas possible d'associer plastiquement des formes sans canon, c'est-à-dire sans lien régula-*

32 LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, op. cit., pp. 16-18.

33 Ibid., p. 134.

teur, qu'on le fasse intuitivement ou sciemment »,[34] es posible encontrar que, la fortaleza de esta afirmación no sólo reside en estructurar inseguros esbozos plásticos. Se trata del saber disponer los mismos objetos pero de tal manera que generen emoción, lo cual es asimilable a las relaciones que se establecen entre los seres humanos. De allí la importancia asignada a la presencia de la figura humana y especialmente la de la mujer.

En *Chair* presenta cinco imágenes en las que precisa varias categorías: la primera es lo animal, la bestia, lo masculino; la segunda, la figura de la mujer, lo femenino, las formas. La primera, es la representación de una relación más de referencia universal; es la expresión de la capacidad de establecer vínculos entre las diversas culturas; es el diálogo recíproco en el que las leyes del lenguaje se disuelven ante la percepción de la emoción pura. La primera categoría se encuentra en las dos primeras imágenes de la fila: la primera representa la manifestación de la condición humana, en la que a lo largo de la historia, las culturas se han apoyado, aliado, y como parte del cíclico proceso histórico, se presentan enfrentamientos, luchas, guerras y sacrificios, representados en la fuerza, la máscara o lo monstruoso. La segunda imagen, representa el sentido erótico y sexual percibido desde el mundo masculino, como reacción ante su mundo opuesto-complementario: lo femenino.

La segunda categoría se encuentra en las tres imágenes siguientes y los textos que las acompañan, en los que manifiesta los principios femeninos y la influencia de estos en su vida, obra y forma de percibir al mundo sensible y emocional. Es la aparición de la mujer, el amor, la sexualidad, las formas, la materia, tanto en su pintura como en su arquitectura. La secuencia presenta un orden definido por la comprensión del mundo a través de los sentidos, cuya máxima manifestación es el cuerpo de la mujer. ¿No es *Gea*[35] reconocida a través de la mano? Luego, reciprocidad entre razón y emoción para dar paso a la búsqueda del complemento o equilibrio. Y como último proceso plantea la liberación del ser.

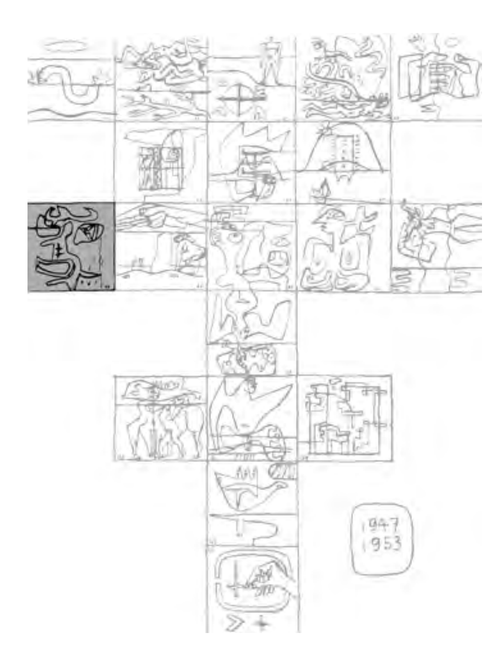
Al observar las imágenes del poema C2 y C3 es posible reconocer la línea, que a modo de *leit-motiv,* establece el orden para leerlas. En la tercera (C3), la línea horizontal establece la tensión entre el mundo racional, lineal de formas abstractas, ubicado en la parte superior, y el sinuoso mundo habitado por líneas continuas e infinitas, que expresan el cuerpo de la mujer, comprendido como síntesis de la naturaleza, de lo cóncavo y lo convexo que convergen en una sola presencia. Sugerente afirmación que consigna la manifestación del tacto, de la ternura, de las caricias, en otras palabras, la celebración del rito de la iniciación de la vida; es la vivencia y experiencia a través de los sentidos. Es la razón como mediadora de la emoción.

En la C2 de forma explícita, señala la relación entre la verticalidad de lo masculino y la horizontalidad de lo femenino, amparada por la mano abierta. Es la imagen simbólica de una nueva religión, de una interpretación y manifestación de una cruz, no cristiana, ni de un dios. Es una cruz que exalta la vida, en contra de la cruz que representa el martirio como preludio a la muerte. Es la noción de complemento y de equilibrio como aquella instancia en la que las fuerzas o vectores del signo contrario, más no opuesto, se encuentran y multiplican su razón de ser para reencontrarse a sí mismos. Hombre y Mujer disuelven la conjunción en pos de la unidad creadora.

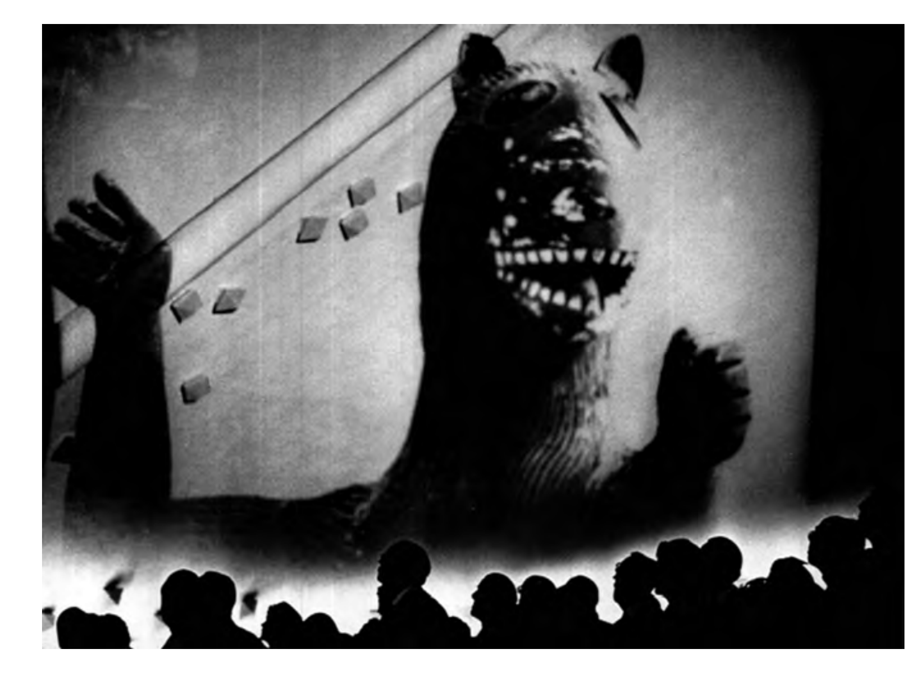
Es la liberación de los opuestos, arriba se encuentra en el abajo, lo vertical en la horizontal, lo leve en lo pesado, el afuera en el adentro, lo humano en lo divino, la naturaleza femenina en lo masculino. La referencia a la presencia de la naturaleza en su obra se hace una sola. Es reconocer la emoción de la naturaleza en la obra arquitectónica.

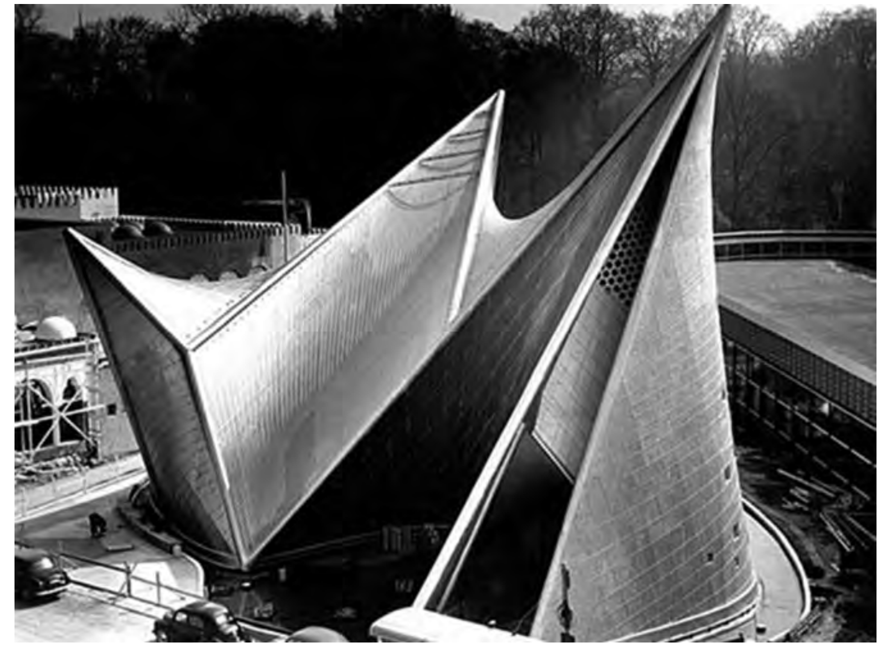
34 OZENFANT, Amédée et JEANNERET, Charles-Edouard, « Sur la Plastique », 1920, op. cit., p. 42.

35 "Gea en la definición clásica de Tierra es el "asiento inconmovible de todas las cosas" Entre los primitivos pobladores de Grecia, Gea fue objeto de culto. Se adoraba por su fuerza reproductora, y por esto se consideraba como el origen de todas las cosas. Idea de fecundidad se cristaliza en varios mitos. Última morada de los muertos y a la vez germinación de la semilla." AA.VV., *Diccionario de la Mitología Clásica*, Alianza Editorial, Madrid 1980, p. 268.









C1 CHAIR

Armé des dispositifs animé
des dispositions pour déceler
saisir défoncer lécher tous
sensé éveillés voici la chasse.
Armé jusqu'aux dents
mufle et naseaux œil et
corne poil hérissé
s'en van-t-en guerre
Belzébuth.
Qui est donc en définitive
Belzébuth ?
…………………..
Les éléments d'une vision se
rassemblent. La clef est une souche de
bois mort et un galet
ramassés tous les deux dans un
chemin creux des Pyrénées. Des
bœufs de labour passaient
tout le jour devant ma fenêtre.
A force d'être dessiné et redessiné
Le bœuf – de galet et de racine
Devint Taureau.
Pour doter de flair sa force
Le voici chien éveillé.
Ainsi âpres huit années
se fixe le souvenir de « Pinceau »
le dénommé tel, mon chien.
Il était devenu méchant
sans le savoir et je dus le
tuer.















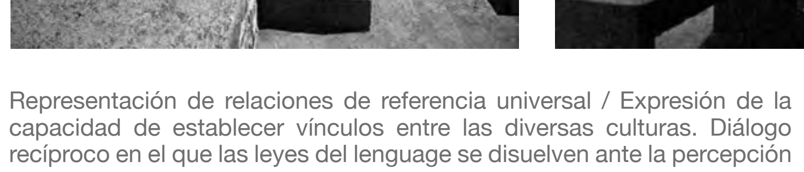




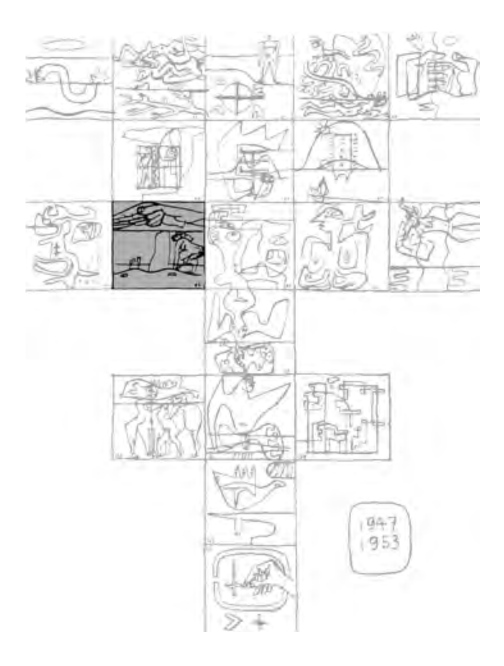








Representación de relaciones de referencia universal / Expresión de la capacidad de establecer vínculos entre las diversas culturas. Diálogo recíproco en el que las leyes del lenguage se disuelven ante la percepción de la emoción pura / Manifestación de la condición humana / Cíclico proceso del devenir histórico / Alianza, ayudas o enfrentamientos, luchas y sacrificios / Consolidación de la fuerza y la lucha en las formas arquitectónicas.









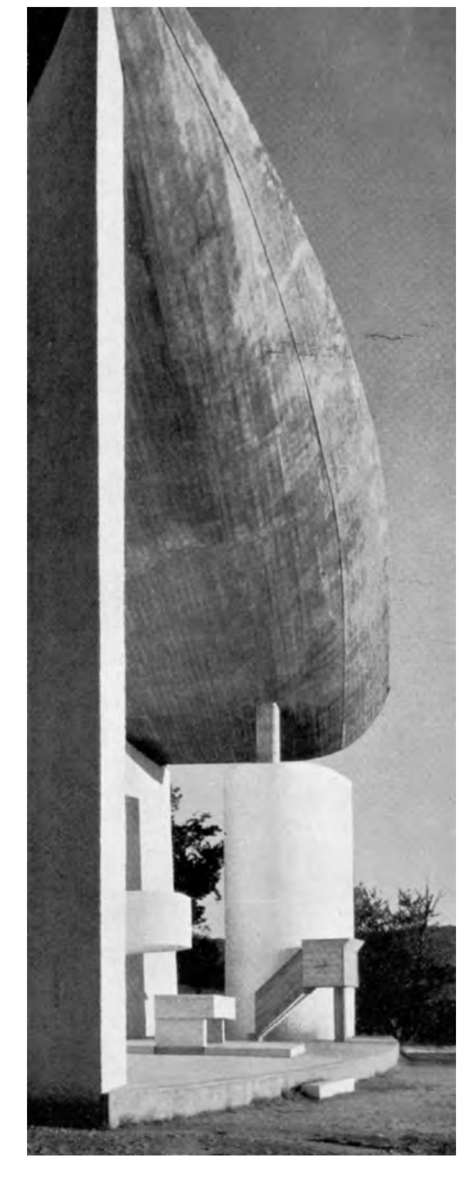


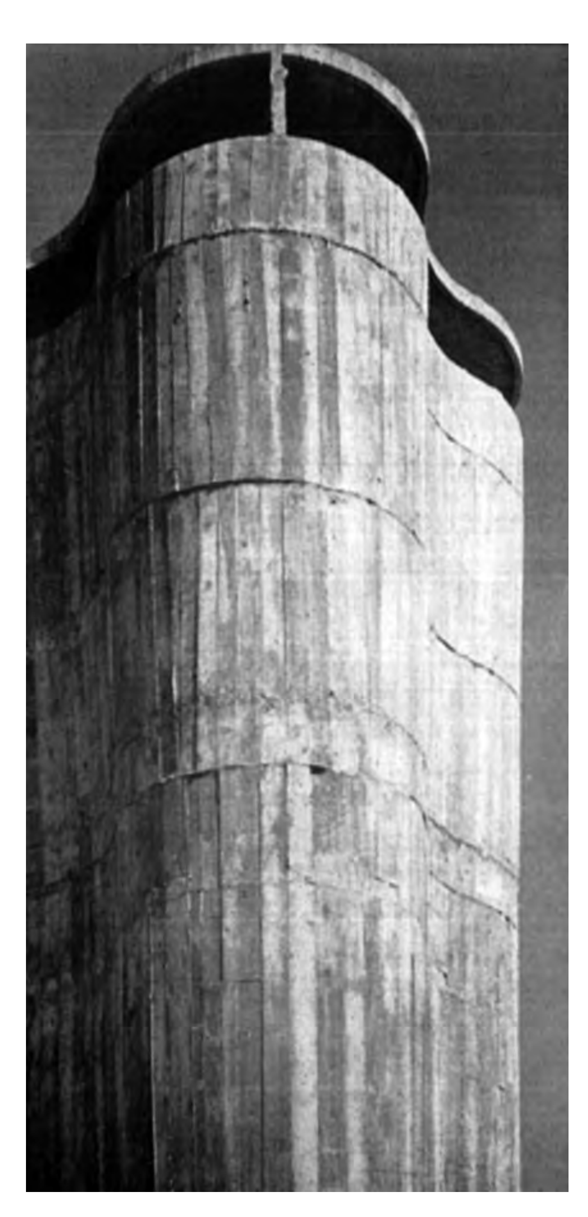




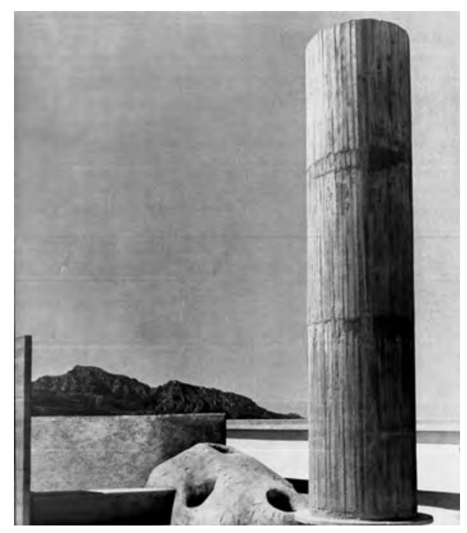
C2 CHAIR

La femme toujours quelque part
aux carrefours nos vaut
que l'amour est jeu du destin
des nombres et du hasard
à la croisée aussi accidentelle
qu'inexorable de deux chemins
particuliers subitement marquée
d'une étonnante félicité.
On peut être deux et à deux
et ne pas conjuguer les choses
qu'il serait fondamental de
mettre en présence chacun
hélas bien aveugle ne voyant
pas ce qu'il tient d'ineffable
a bout de bras. Inerte !
Il sont là innombrables qui
dorment mais d'autres savent
ouvrir l'œil.
Car le gîte profond est
dans la grande caverne du
sommeil cet autre côté de
la vie dans la nuit.
Comme la nuit est vivante riche dans les entrepôts les collections la bibliothèque les musées du sommeil ! ∞
Passe la femme.
Oh je dormais excusez-moi !
Avec l'espoir de saisir
la chance j'ai tendu la main …
∞ L'amour est un mot sans
frontière. C'est aussi c'est encore
une création humaine un essai
une entreprise.

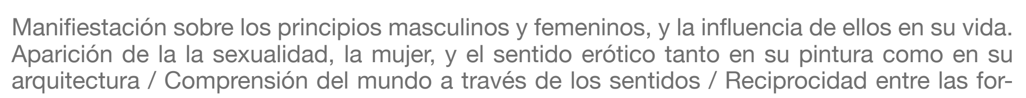




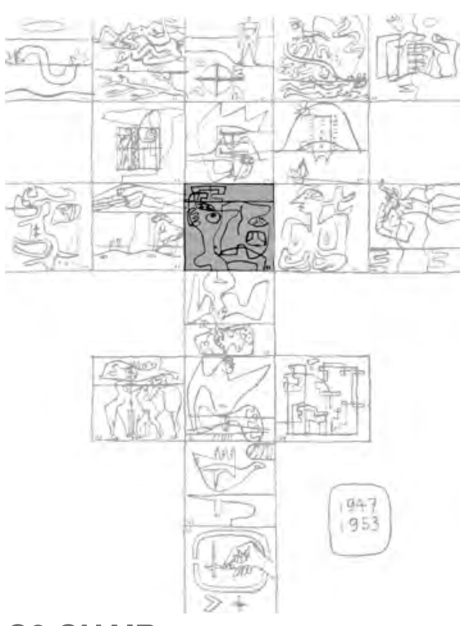


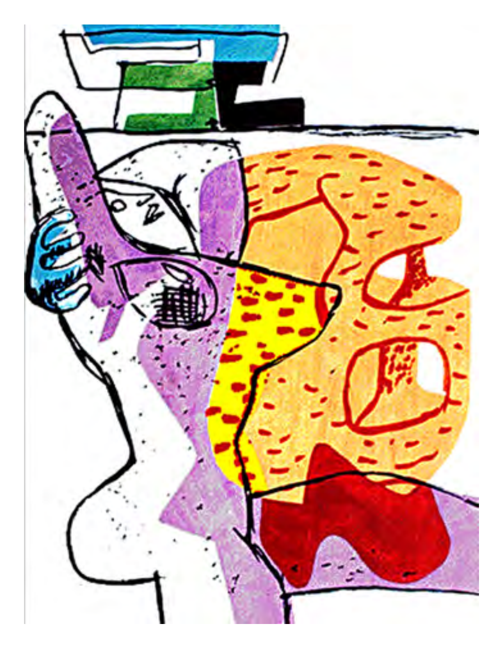






Manifiestación sobre los principios masculinos y femeninos, y la influencia de ellos en su vida. Aparición de la la sexualidad, la mujer, y el sentido erótico tanto en su pintura como en su arquitectura / Comprensión del mundo a través de los sentidos / Reciprocidad entre las formas masculinas y femeninas como búsqueda del equilibrio / Relación amparada por la mano abierta, entre la verticalidad de lo masculino y la horizontalidad de lo femenino.











C3 CHAIR

Tendresse !
Coquillage la mer n'a cessé
De nous en jeter les épaves de
Riante harmonie sur les grèves.
Main pétrit main caresse
Main glisse. La main et la
Coquille s'aiment.
En ces choses ici entendues
Intervient un absolu sublime
Accomplissement il est l'accord
Des temps la pénétration des
Formes la proportion – l'indicible
En fin de compte soustrait
au contrôle
de la
raison
porté hors
des
réalités
diurnes
admis
au cœur
d'une
illumination.
Dieu
incarné
dans
l'illusion
la perception
de la vérité
peut-être
bien.
Mais il
faut
être sur
terre et
présent
pour
assister
à ses propres
noces
être
chez soi
dans le sac de sa peau,
faire ses affaires à soi
et dire merci au Créateur

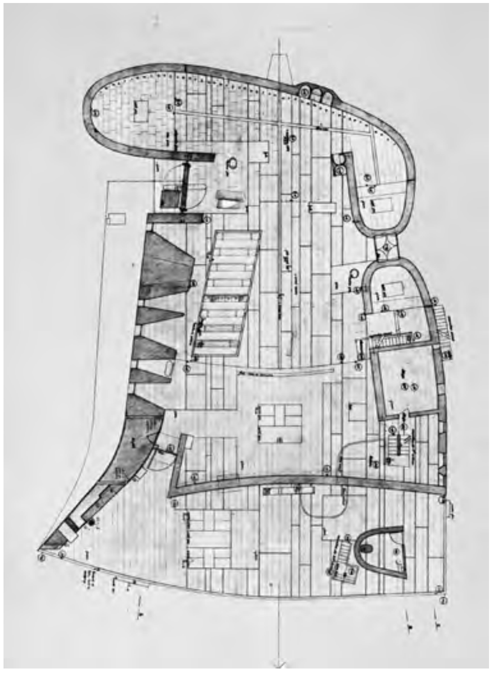
Tensión entre el mundo racional, lineal de formas abstractas, ubicado en la parte superior y el sinuoso mundo habitado por lineas continuas e infinitas que expresan el cuerpo de la mujer / Síntesis de las formas de la naturaleza y la arquitectura, en la que lo cóncavo



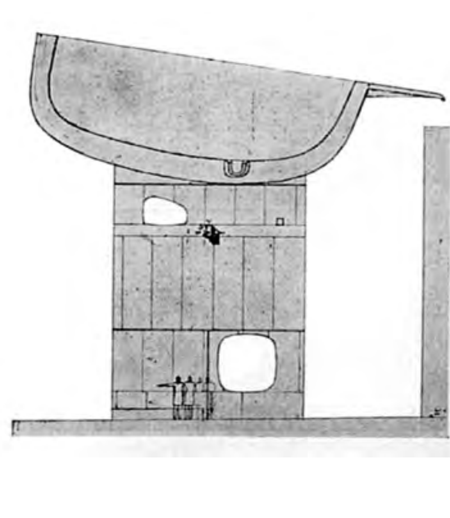








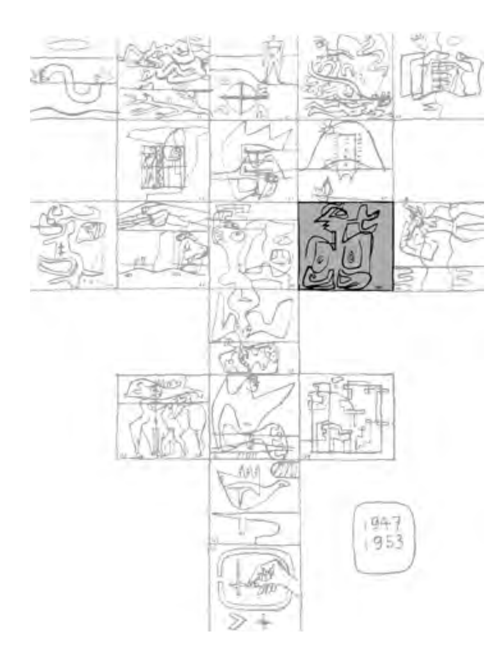


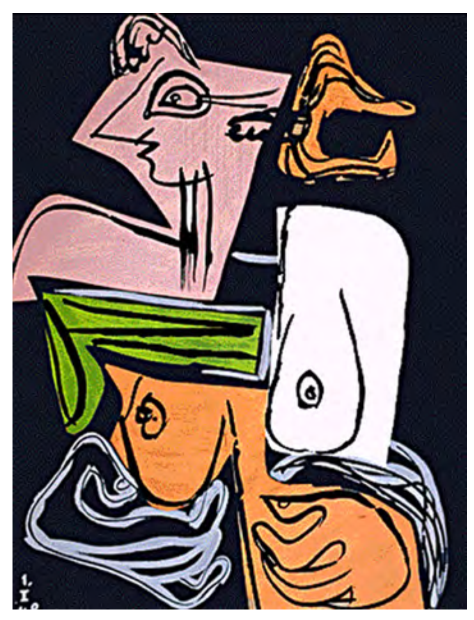




y lo convexo convergen en una sola presencia / Comprensión del mundo a través de los sentidos, en el que las formas concavas y conxas de la tierra, son abstraidas en las formas geométricas producidas por la razón / Razón como mediadora de la emoción.

Nota: Las imágenes de la arquitectura griega son tomadas del libro de F. Calí, *L'Ordre Grec.*













C4 CHAIR

Les homes se racontent
la femme dans leurs poèmes
et leurs musiques
Ils portent au flanc une
éternelle déchirure de haut
en bas. Ils ne sont que
moitié, n'alimentent la
vie que d'une moitié.
Et la seconde part vient
à eux et se soude
Et bien ou mal leur en prend
à tous deux
qui se sont rencontrés!

Noción de complemento y de equilibrio entre fuerzas o vectores de signo contrario, más no opuesto / Lo masculino y lo femenino disuelven la conjunción en pos de la unidad /













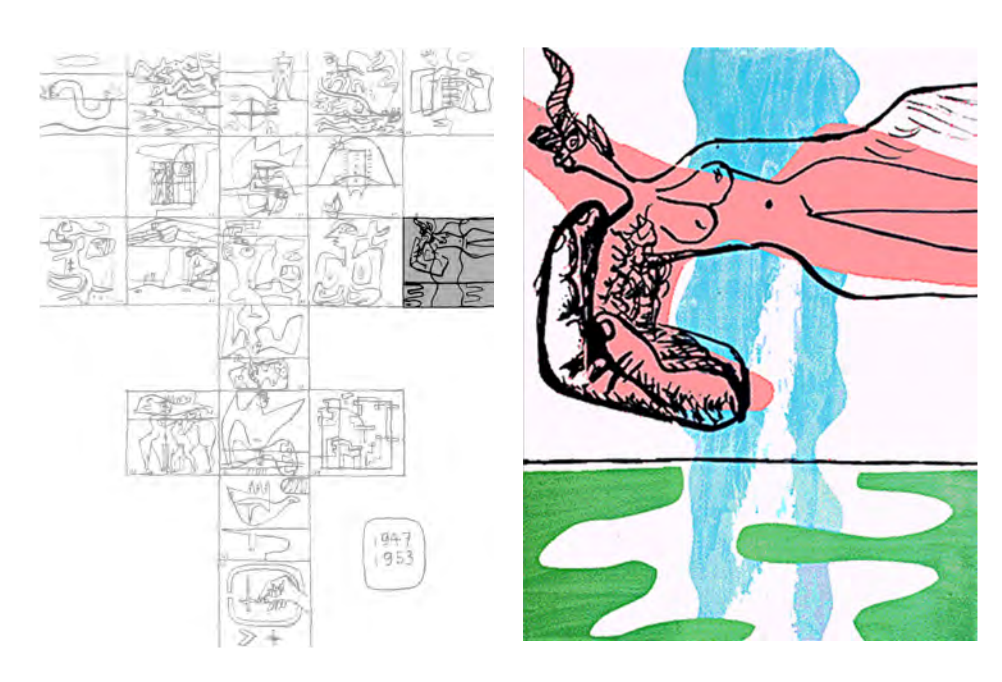






Las fromas femeninas representadas en las fromas de la materia / Presencia de las formas femeninas abstraidas en las formas de la arquitectura / manifestación de la presencia de la femenio en el diálogo entre la luz y las formas de la materia.

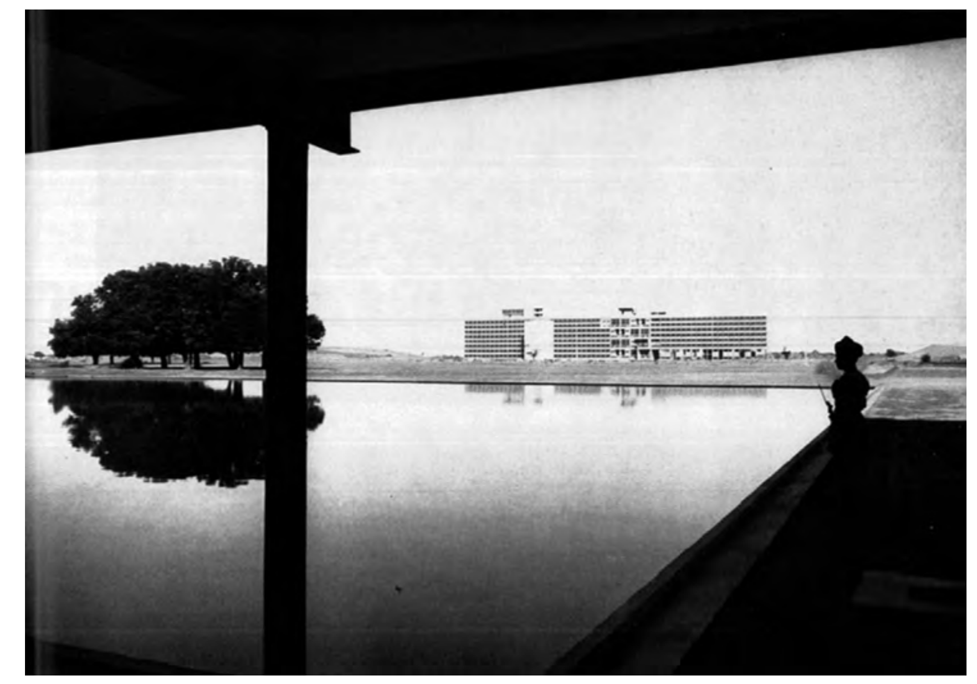
Nota: Las imágenes de la arquitectura griega son tomadas del libro de F. Calí, *L'Ordre Grec*



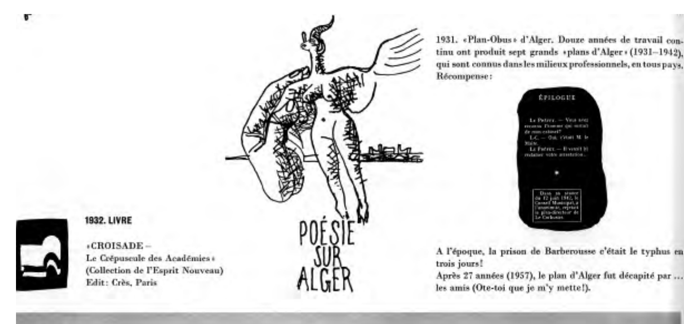


C5 CHAIR

La galère vogue
Les voix chantent à bord
Comme tout devient étrange
et se transpose
se transporte haut
et se réfléchit
Le plan de l'allégresse.



Liberación de los opuestos / Arriba se encuentra en el abajo, lo vertical en la horizontal, lo leve en lo pesado, el afuera en el adentro, lo humano en lo divino, la naturaleza femenina


1932. LIVRE

«CROISADE –
Le Crépuscule des Académies»
(Collection de l'Esprit Nouveau)
Edit: Crès, Paris

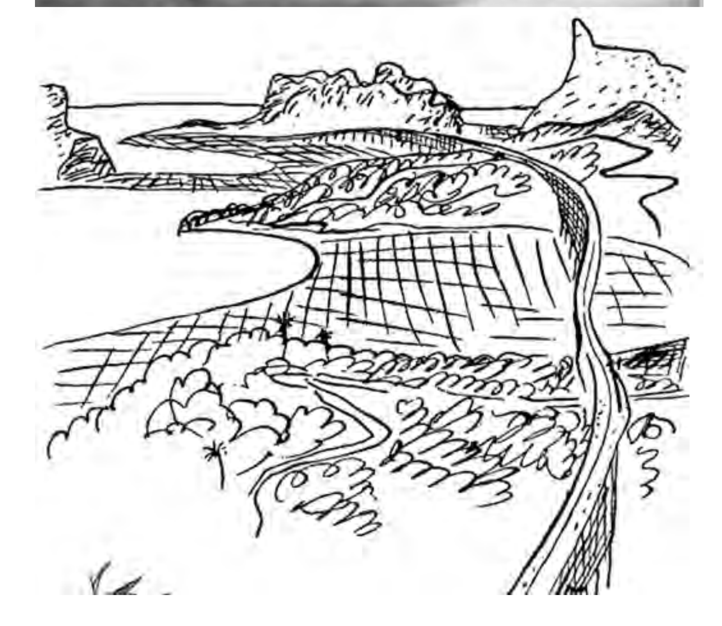
POÉSIE SUR ALGER

1931. «Plan-Obus» d'Alger. Douze années de travail continu ont produit sept grands «plans d'Alger» (1931–1942), qui sont connus dans les milieux professionnels, en tous pays. Récompense:

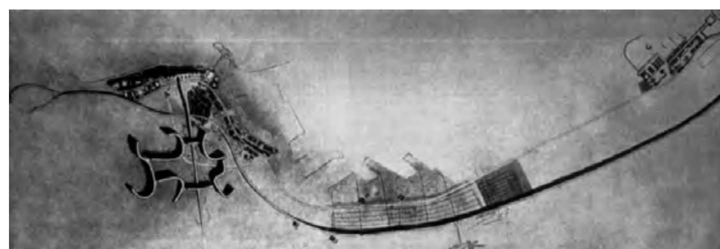
ÉPILOGUE

A l'époque, la prison de Barberousse c'était le typhus en trois jours!
Après 27 années (1957), le plan d'Alger fut décapité par ... les amis (Ote-toi que je m'y mette!).

















en lo masculino / Reconocer la emoción de la naturaleza en la obra arquitectónica / Liberación del ser a través del acto sagrado / La pesadez se hace leve, la materia es luz, el límite es espacio, el espacio exterior es interior, el interior es exterior, al ángulo recto no es lo ortogonal, lo racional es emocional, el pasado se hace futuro como si se tratara de un eterno presente / La creación humana comprendida como una creatura viva.

6.5 D-FUSION: El acto de crear

Los clásicos son ya sea cuando se esconden en con el inconsciente.

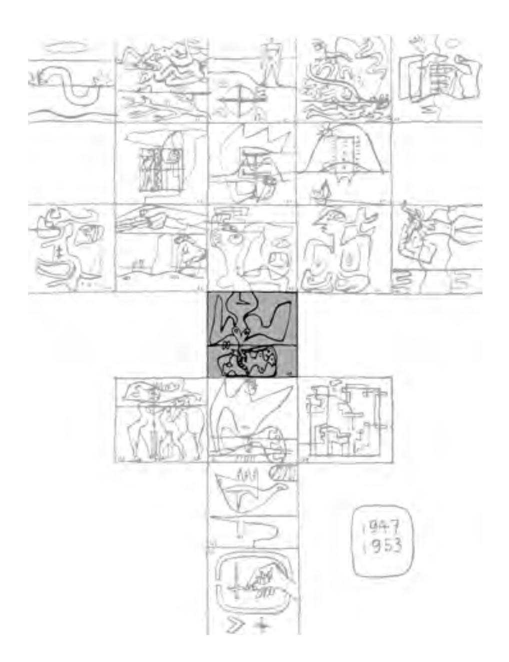
Italo Calvino

En *Fusión* identifica el acto creativo a partir de la búsqueda de un equilibrio y de generar unidad en la obra. Es la idea de redefinir el papel del arquitecto a partir de volver a mirar la historia y la noción de naturaleza, reflexionar sobre ellas y re-interpretarlas bajo las condiciones que la época requiere. Es la noción moderna que plantea el trabajo con la historia, al igual que con la naturaleza.

Le Corbusier comprende y trabaja a partir del devenir histórico. Tiempos modernos que requieren un *espíritu nuevo* materializado a través de la obra misma. Es el compromiso del arquitecto, o del artista con su propia obra como representación de una época específica. Es la mezcla de esencias; fundir elementos opuestos sin que pierdan su esencia. Abolir la idea del rechazo a lo antiguo y sobreponer la de lo nuevo. Manifestación de la esencia de lo clásico en formas modernas y de la naturaleza en la abstracción geométrica.

Fusión representa la dimensión ética del ser creador para evitar la inercia propia del hombre moderno que enceguecido por el resplandor de la industrialización, no reconoce la luz de lo clásico y el valor del trabajo con la naturaleza. Esto sin que exista un rechazo a las bondades de la industrialización. La una se ha de reconocer en la otra. Ya no se trata de pensar lo Uno o lo Otro, lo Uno y lo Otro, sino que establece una posición que se desplaza al borde mismo de las palabras, se sustituye cualquier conjunción por un signo, un signo de relación: Reconocer el Uno en lo Otro sin que sea *Otro*. Tomar las esencias de lo Uno para volverlas presencias en lo Otro.

Su vida leida a través de los *Carnets* ha sido un elemento de articulación, que permite la fusión entre sus experiencias previas y los proyectos por venir. Es la idea de realizar proyectos pensados para que permanezcan en el tiempo, es tomar el pasado a favor del presente con la idea de trascender en el futuro. La fusión de la historia y el presente se ha de reconocer en cada proyecto. De esta forma no es coincidencia que la litografía acompañada del concepto de fusión se encuentre en el centro del esquema del poema. Es el punto de *Fusión* entre los elementos de estudio con el arquitecto o el artista como hombres creadores. *Fusión* de la razón con la emoción, de la obra creada como artificio con la naturaleza, de la historia con el presente.

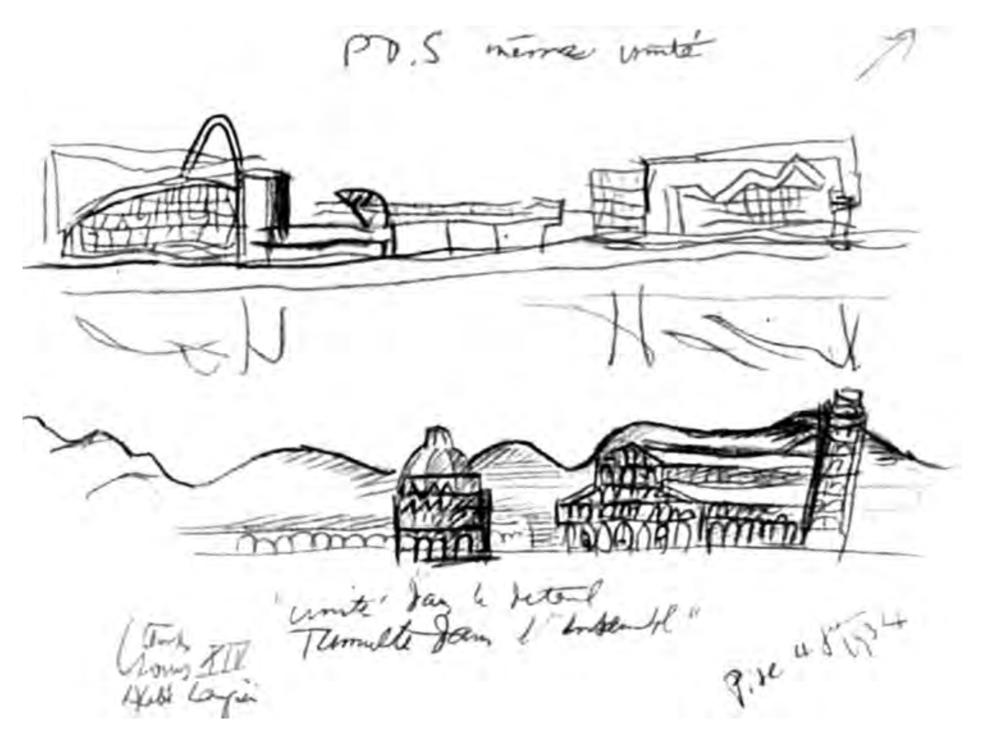


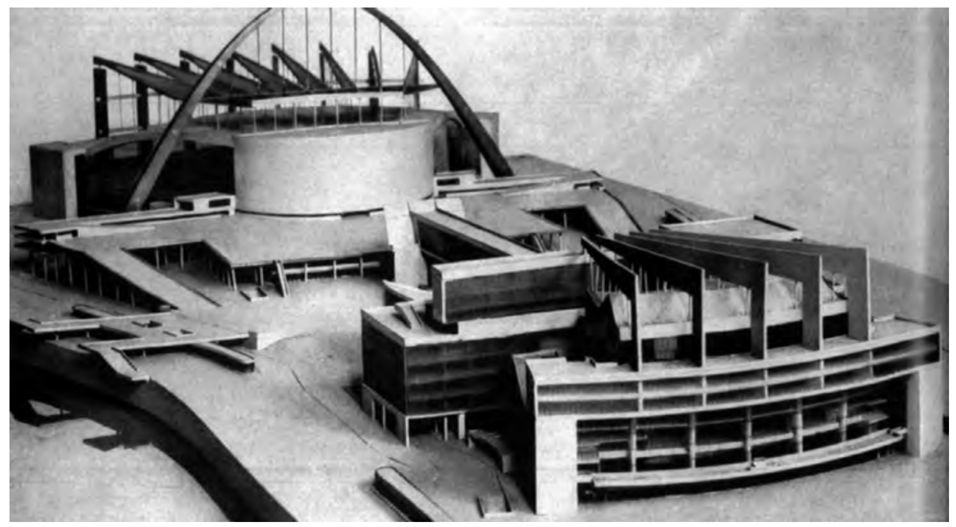


D3 FUSION

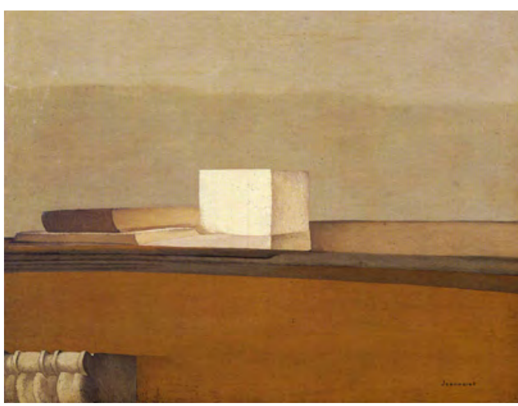
Assis sur trop de causes médiates
assis à côté de nos vies
et les autres sont là
et partout sont les : « Non ! »
Et toujours plus de contre
que de pour
N'accabler donc pas celui
qui veut prendre sa part des
risques de la vie. Laissez
fusionner les métaux
tolérez des alchimies qui
d'ailleurs vous laissent hors
de cause
C'est par la porte des
pupilles ouverts que les regards
croisés ont pu conduire à
l'acte foudroyant de communion :
« L'épanouissement les grands
silences »…….
La mer est redescendue
au bas de la marée pour
pouvoir remonter á l'heure.
Un temps neuf s'est ouvert
une étape un délai un relais
Alors ne serons-nous pas
demeurés assis à côté de nous vies.

Mezcla de esencias / Fundir elementos opuestos sin que pierdan su esencia / Abolir la idea del rechazo a lo antiguo y sobreponer la de lo nuevo / Desarrollo de la esencia













clásica en el proyecto moderno / Fusión de experiencias previas y futuras / Permanencia en el tiempo / Fusión de la razón con la emoción, artificio con la naturaleza, historia con el presente / El acto creativo como resultado de la fusión de esencias opuestas complementarias / Combinación de esencias en busca de la unidad / Comprensión de la Unidad como una creatura viva.

6.6 E-CARACTÈRE: Tras la búsqueda de la esencia

Dirijamos nuestras miradas sobre un objeto. El primer sentimiento que experimentamos se deduce, evidentemente de la manera en que el objeto nos afecta. Llamo carácter al efecto que resulta de éste objeto y que causa en nosotros una determinada impresión.

Introducir carácter en una obra es emplear con equidad todos los medios propios, de manera que no nos hagan experimentar otras sensaciones más que aquellas que deben resultar del tema.

L. E. Boullée.

La búsqueda del *carácter* ha sido una constante en la historia de la arquitectura. La relación entre Arquitecto, Obra y Espectador manifiestan cada uno desde su perspectiva la noción del término. El arquitecto o el artista, ha de tener un carácter propio formado por la manifestación ética del compromiso adquirido con el oficio. Le Corbusier define al arquitecto, en el caso de esta fila del iconostasio, como un espíritu luchador, como un soldado que no se rinde jamás. Es el ir y venir, y el comprender los altibajos de una carrera y de una vida de estudio. El carácter se define al comprender que la búsqueda de sus principios e ideologías se centra en el equilibrio entre las necesidades del presente, con visión de futuro; sin embargo, no hay que dejar de lado la presencia de la historia y el pasado como el gran maestro. Su búsqueda se enfoca en la idea que lo que permanece a lo largo de la historia son los principios esenciales y las formas con carácter que el arquitecto establece.

L'architecture, c'est, avec des matériaux bruts, établir des rapports émouvants.
L'architecture est au-delà des choses utilitaires.
L'architecture est chose de plastique.
Esprit d'ordre, unité d'intention.
Le sens des rapports ; l'architecture gère des quantités.
La passion fait des pierres inertes, un drame.[36]

El eterno retorno de la historia es entendido como la capacidad de reconocer una obra en otra, pero no a partir de la copia sino de su esencia misma. Es aprender del pasado y lograr reinterpretarlo. Saber responder a su tiempo con la conciencia y el compromiso que lo que se hace o se crea no debe ser válido solo temporalmente; lo que busca es la capacidad de trascender, no solo en su propia época, sino pensando en el compromiso con el futuro. Es la búsqueda de la creación de obras que sean válidas por su significado y por su esencia, para que trasciendan y tengan validez a través del paso del tiempo. La noción de monumento emerge tras ésta afirmación, ya que éste condensa un saber que atraviesa el decurso del tiempo.

La lección adquirida al enfrentarse a diferentes lugares y culturas, a través de sus viajes, radica en la comprensión que establece cada habitante del concepto de espacio, de la dimensión de tiempo y de las formas de apropiación que se establezcan en cada sitio.[37] Le Corbusier encuentra el fundamento de

36 Ver capítulo de « La leçon de Rome » en: CORBUSIER, *Vers une architecture*, 1923, cit.

37 Ver el impacto que tiene sobre él su visita a Arcahon, al forma de vida y su arquitectura, una población de pescadores. Sobre el tema ver: LE CORBUSIER, *Une Maison - Un Palais*, 1928, cit.

su ideología en la analítica revisión del pasado, ya sea Atenas o Pompeya, el Danubio o Constantinopla; el ir y venir en la historia le confirma que el principio de orden y armonía en la creación de una obra, no se encuentra en la solución formal al programa sino en la búsqueda de la manifestación de la esencia a través del orden proporcional y numérico. Como dice en su libro *New World of Space* (1948):

> I CAME to Athens twenty-three years ago; I spent twenty-one days on the Acropolis working ceaselessly and nourishing myself with the admirable spectacle. What was I able to do during those twenty-one days, I ask myself.
>
> What I know is that I acquired there the idea of irreducible truth. I left, crushed by the superhuman aspect of the things on the Acropolis, crushed by a truth which is neither smiling nor light, but which is strong, which is one, which is implacable. I was not yet a man and, in the face of the life that was opening, it remained for me to develop character. I have tried to act and to create harmonious and human work.
>
> I have done it with the image of this Acropolis in the depth of my spirit.
>
> My effort was honest, loyal, persistent, sincere.
>
> The truth that I felt here is what made me a protagonist, someone who proposes something, something that will replace another, and take the place of the long established.
>
> For that reason I am called a revolutionary. When I returned to western
>
> Europe and wished to follow the teaching of the schools, I saw that they were lying in the name of the Acropolis. I realized that the Academy deceived by flattering laziness; I had learned to reflect, to look and to go to the bottom of a question. The Acropolis made me a rebel. I have kept this certitude: "Remember the clear, clean, intense, economical, violent Parthenon -that cry hurled into a landscape made of grace and terror. That monument to strength and purity."[38]

La obra para él es una máquina para producir emociones. Pero al señalar que es una máquina, se requiere la activa participación de quien desencadena el proceso, es decir el espectador. Desencadenar el proceso implica tener conciencia de las consecuencias que esto conlleva. Activar la máquina depende de la consiente disposición a ser afectado. La obra moderna excluye violentamente a quien se enfrenta de forma pasiva, ya sea emocional y/o racionalmente. La emoción ya no se desplaza al encuentro con la naturaleza, la emoción se construye a partir del trabajo con ella. En la Introducción de la segunda edición de *Vers une architecture* de 1928, escribe sobre el la relación entre el sentido de máquina y el sentido de emoción en la arquitectura y aclara:

---

38 LE CORBUSIER, *New World of Space*, 1948, op. cit., p. 66.

Ayant autrefois réclamé (et obtenu) l'acquiescent des gens de bon entendement, -c'était le point révolutionnaire du présent livre- ayant réclamé la « machine à habiter », nous avons, depuis, révolté cette opinion toute fraîche lorsque nous avons prétendu que cette machine pouvait être un *palais*. Et par palais nous voulions signifier que chaque organe de la maison, par la qualité de sa disposition dans l'ensemble, pouvait entrer en tels rapports émouvants dévoilant la grandeur et la noblesse d'une *intention*. Et cette intention, c'était, pour nous, *l'architecture*. A ceux qui, absorbés maintenant dans le problème de la « machine à habiter », déclaraient : « l'architecture, c'est servir », nous avons répondu : « l'architecture c'est émouvoir ». Et nous avons été taxés de « poète », avec dédain.[39]

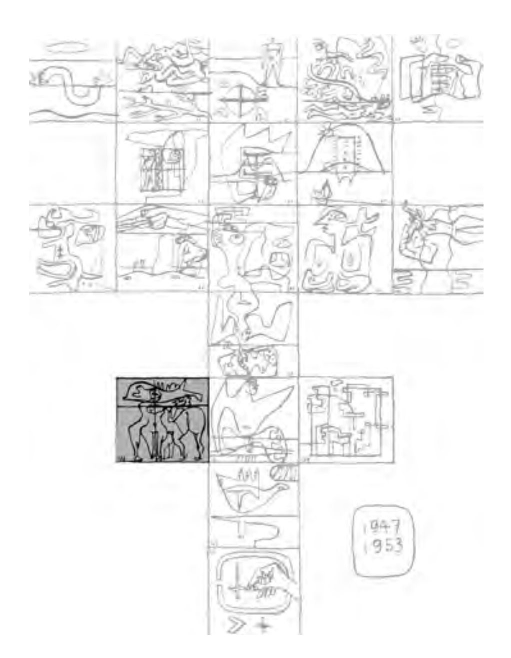
La atenta mirada activa el proceso "maquínico" que constituye el Carácter. Por ejemplo, Ronchamp es un potente dispositivo que se activa a partir de la mirada, desde el recorrido de acceso, al cruzar el umbral, evitar la inmediatez de la relación acceso-salida, y proseguir hasta el encuentro con el altar exterior. El recorrer, o mejor, el desplazamiento a través de la *promenade architecturale* desencadena el efecto de la máquina de emocionar. Desplazamiento a través del recorrido de lo humano a lo divino. La grandeza, el carácter espacial, se hace presente mediante los cambios de escala, el tratamiento de la luz y a través del manejo de la proporción dispuesto a lo largo del recorrido.

No se entra dos veces al mismo edificio, el cual no se es el mismo, ni el entorno es el mismo, ni el edificio es el mismo. Resuena Heráclito y su "Todo fluye" para reafirmar el carácter del trabajo de Le Corbusier con la naturaleza, entendida ésta como la gran máquina. Inagotable Máquina para producir inesperadas emociones. El espectador o habitante manifiesta carácter al comprender y hacer uso del sentido y esencia presente en cada proyecto. Comprender la proporción de la casa como palacio y no una casa que quiere ser un palacio. Comprender que habitar la esencia del palacio no radica en la formalización preconcebida del palacio.

Pero el carácter del hombre creador, en este caso el arquitecto, no sólo parte de los procesos racionales con relación a la historia; la emoción es parte integral de su revisión. Esta ha de ser entendida e interpretada, para luego ser traducida en emociones universales. Razón y emoción se manifiestan a través de la consolidación del carácter en la obra.

La fila de *Caractère* en el iconostasio, está compuesta por 3 recuadros: el primero, se centra en el concepto de la lucha continua, representada en la idea heroica de la batalla; el segundo, podría definirse como la ética o la rectitud representado en una figura femenina; y el tercero, la obra; representada como un equilibrio entre razón y emoción, o lo figurativo y lo abstracto.

39 Ver la « Introduction a la Seconde Édition » de la segunda edición de su libro Vers une Architecture (1928), pp. IV-V. LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, 1923, Seconde Édition, 1928, pp. IV-V.





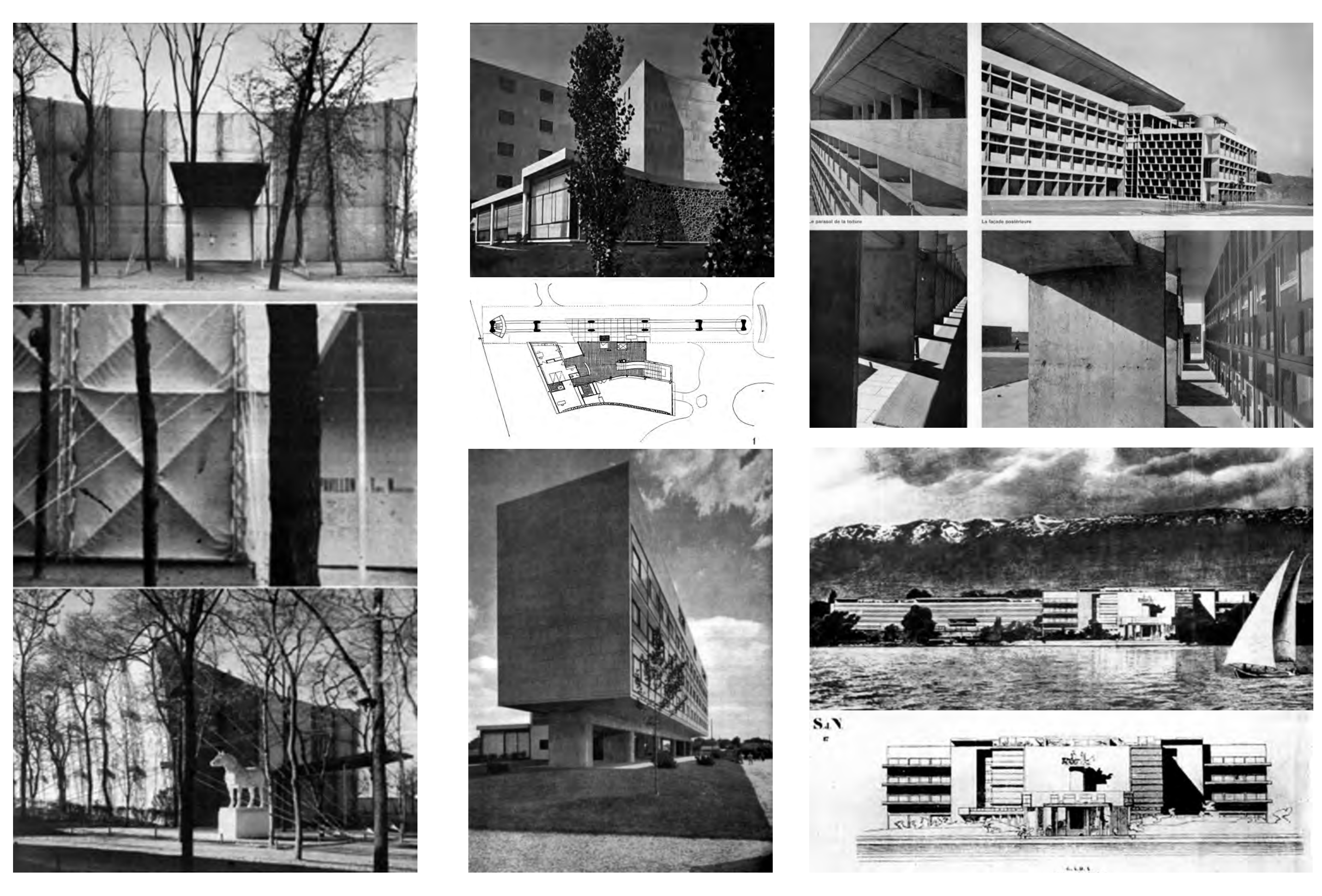


E2 CARACTÈRE

Un poisson – des traversées
(et des traverses)
Un cheval – des équipées
(et des batailles)
Les amazones prêtes
Partir aller rentrer et
partir encore et
se battre lutter toujours
soldat.
Les amazones son jeunes
ne vieillissent pas.

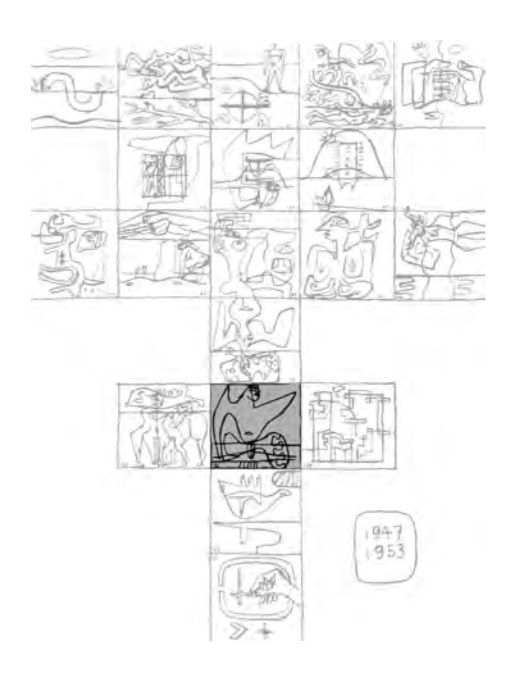


Manifestación de una lucha contina / Manifestación de la condición humana en contraste con lo divino y su análoga relación con la arquitectura / Emoción como parte esencial del carácter de la obra / Entendimiento y reinterpretación de lo emocional para su traducción



en emociones universales / Reinterpretación de la historia para generar nuevas formas arquitectónicas / Lucha entre los modelos del pasado y la construcción de las formas del presente.

Nota: Las imágenes de la arquitectura griega son tomadas del libro de F. Calí, *L'Ordre Grec*











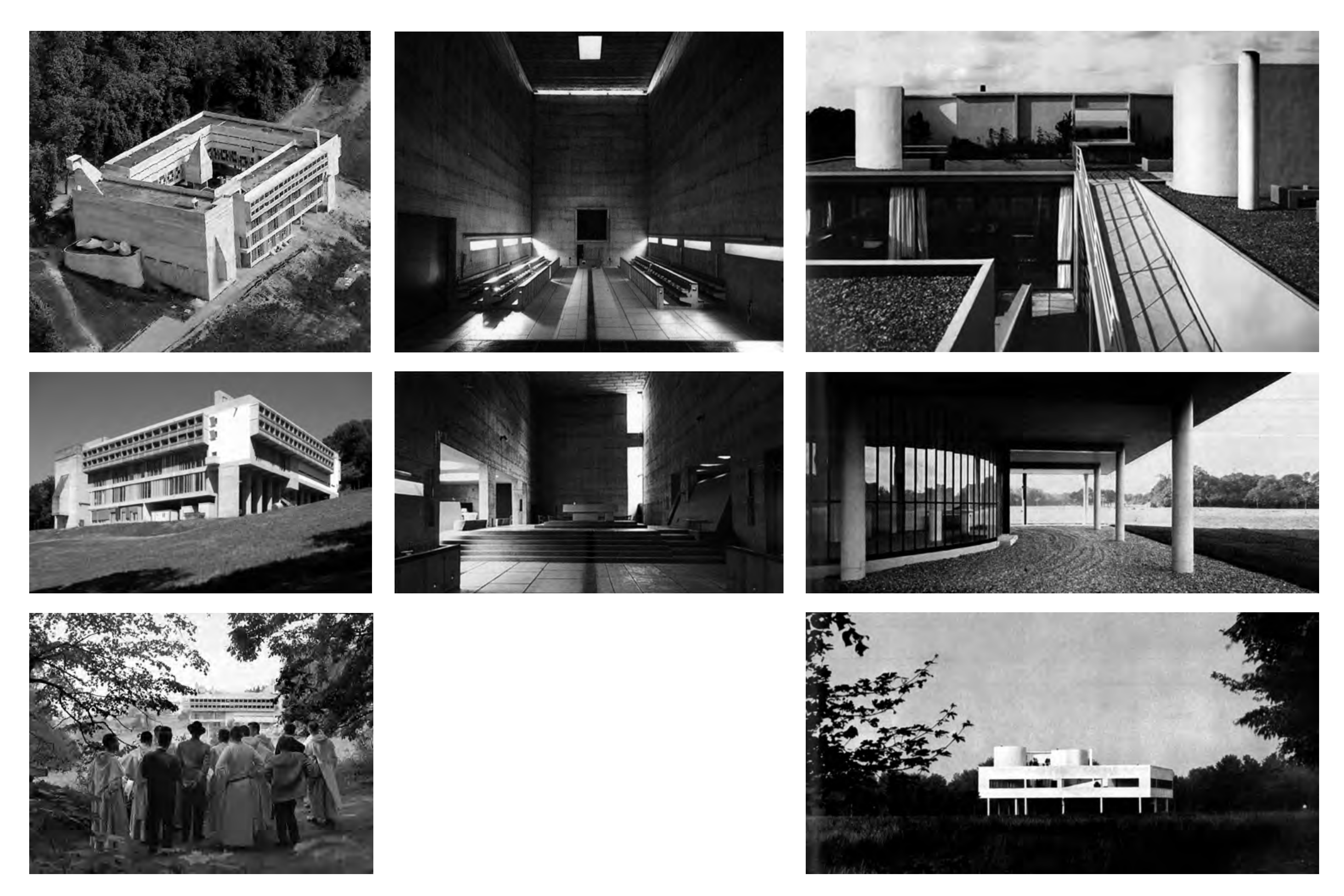




E3 CARACTÈRE

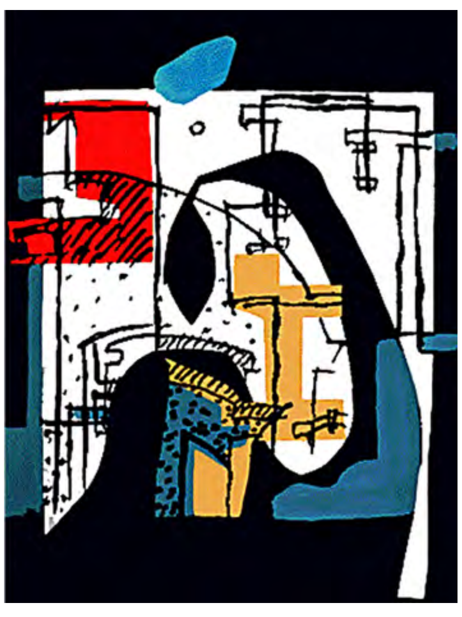
Angle droit du caractère
de l'esprit du cœur.
Je me suis miré dans ce caractère
et m'y suis trouvé
trouvé chez moi
trouvé
Regard horizontal devant,
des flèches
C'est elle qui a raison règne
Elle détient la hauteur
ne le sait pas
Qui là faite ainsi d'où
vient-elle ?
Elle est la droiture enfant au
cœur limpide présente sur terre
près de moi. Actes humbles et quotidiens
sont garants
de sa grandeur.

El sentido de lo humano se desplaza a lo divino, al ángulo recto del carácter presente en las formas arquitectónicas / La arquitectura como una máquina para producir emo-



ciones, que requiere la activa participación del espectador / Importancia asignada a la forma como complemento a la idea / Conciencia moderna del sentido del espacio / Arquitectura como potente dispositivo que se activa con el recorrido y la mirada. / Naturaleza como gran máquina para producir emociones / Recorrido de lo humano a lo divino.



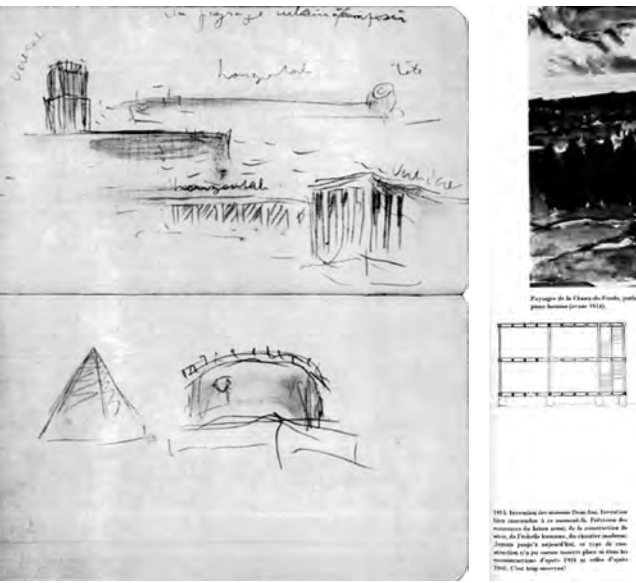


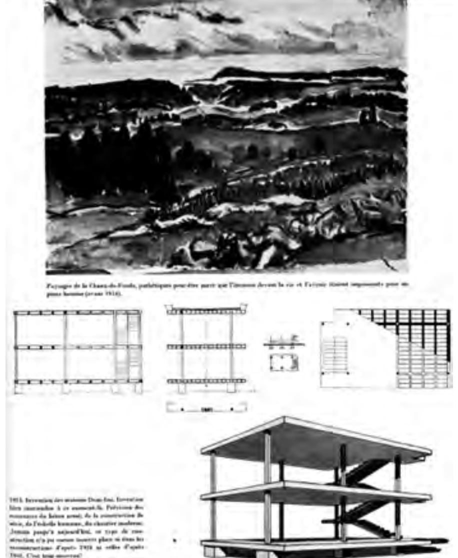


E4 CARACTÈRE

Je suis un constructeur
de maisons et de palais
je vis au milieu des hommes
en plain dans leur écheveau
embrouillé
Faire une architecture c'est
faire une créature. Etre
rempli se remplir s'être
rempli éclater exulter
froid de glace au sein des
complexités devenir un jeune
chien content.
Devenir l'ordre.
Les cathédrales modernes
se construiront sur cet
alignement des poissons
des chevaux des amazones
La constance l'attente le désir
patience l'attente le désir
et la vigilance.

Apparaîtront je le sens
la splendeur du béton brut
et la grandeur du qu'il y aura
eu à penser le mariage
des lignes
à peser les formes
A peser….





Proyección del carcater del autor en su obra / Diálogo recíproco entre la obra y su creador / Significación del hacer arquitectura / Compromiso con la historia / Reflexión sobre la forma a partir de la tensión abstracto-figurativo / Sentido del color y su disposición











/ Experiencia moderna del espectador / Esxperiencia moderna en el acto creativo / Instante capturado / Reinterpretación de las formas bidimensionales de la pintura en la obra arquitectónica y viseversa / Reconocimiento del caracter del autor en su obra /

Acto de abstracción, reinterpretación y sistematización de las ideas provenientes de la experiencia.

6.7 F-OFFRE: Disposición a transmitir lo recibido

Salvo en el caso de la indiferente moneda que la caridad cristiana deja caer en la palma del pobre, todo regalo verdadero es recíproco. El que da no se priva de lo que da. Dar y recibir son lo mismo.

Jorge Luis Borges

El mediterráneo, Sur América, Nueva York, la India, entre otros, han sido aquellos lugares en los que encuentra la razón de ser de su obra: la Arquitectura como experiencia. El compromiso del arquitecto o el artista está en el acto de recibir y trasmitir esa experiencia a través de su obra. Es recibir la lección de la historia para transmitirla como conocimiento. Cada proyecto establece el puente entre el pasado y el presente, como reconocimiento de experiencias previas que posibilitan otras nuevas.

¿Qué es lo que encuentra en obras como el Partenón?

La capacidad de esta obra para producir emoción. Es una forma que perdura en el tiempo, que se mantiene válida a través del paso de la historia. Le Corbuiser escribe más de una vez en sus textos, sobre el tema de la emoción percibida frente a la Acrópolis durante su *voyage d'oriente* (1911); un ejemplo de ello se encuentra en *Vers une Architecture* (1923) en el que dice, frente a los Propileos:

> L'émotion naît de l'unité d'intention De la fermeté impassible qui a taillé le marbre avec la volonté d'aller au plus pur, au décanté, au plus économique. On a sacrifié, nettoyé, jusqu'au moment où il ne fallait plus rien enlever, ne laisser que ces choses, concises et violentes, sonnant clair et tragique comme des trompes d'airain.[40]

Y al enfrentarse a los Propileos complementa el concepto de nacimiento de la emoción al decir que:

> L'émotion nait de quoi ? D'un certain rapport entre des éléments catégoriques : cylindres, sol poli, murs polis. D'une concordance avec les choses du site. D'un système plastique qui étend ses effets sur chaque partie de la composition. D'une unité d'idée allant de l'unité de matières jusqu'à l'unité de la modénature.[41]

Aprender de la experiencia de sus maestros le permite comprender la diferencia entre ser culto y ser educado en la acepción nietzscheana. Rechaza la idea de la educación formal proferida en las academias contra las cuales establece un argumentado sentido crítico[42] y prefiere el proceso para cultivarse

40 LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, 1923, op. cit., p. 168.

41 Ibid., p. 167.

42 El rechazo a las academias será una constante en su ideología, y para ello propone el trabajo del Taller. En su libro *Aircraft* escribe: "Movimiento en falso del siglo XIX. Se erigieron escuelas por doquier, para todo. Y la destreza artesanal se convirtió en motive de burla. La enseñanza solo es posible en el seno de un oficio. En las escuelas se puede enseñar aritmética o a escribir. Pero los inventos sólo surgen en los talleres… Las Escuelas del siglo XIX acabaron con la arquitec-

como arquitecto, a partir del aprendizaje de las experiencias, ya sean escritas, construidas, plasmadas en lienzos o esculturas, en partituras o aquellas manifestaciones que encuentra a lo largo de sus viajes: manifestaciones de la historia de la arquitectura y el arte, de las culturas y la geografía. Otra parte de su formación está definida por las experiencias vividas con aquellos maestros con los que cruza su camino en distintos periodos de su vida como Ozenfant, L'Eplattenier, Perret o Behrens entre otros.[43] En su libro *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente* (1960), inicia el texto y su historia con la siguiente narración:

> L-C de treize à dix-sept ans, le burin de graveur de boîte de montre dans la main, et encore le marteau et le ciselet de l'orfèvre …
>
> A dix-sept ans et demi, il entreprend la construction de sa première maison (une villa et son équipement intérieur).
>
> Son maître : L'Eplattenier. Etude de la nature. Le maître est un pédagogue libéré et libérateur ; il n'est pas professionnel de l'enseignement.
>
> A dix-neuf ans L-C avec ses honoraires dans la poche part en Italie, « pour voir » … 1907 Budapest, Vienne.
>
> A Paris, en février 1908. Il gagne sa vie chez Auguste Perret (alors violemment contesté par ses confrères, car il était l'entrepreneur de ses propres travaux = crime de lèse architecture !). 1910, retraite dans la montagne pour étudier, dans les livres, le calcul du béton armé. 1910, Munich, puis Berlin. 1911, départ pour l'Orient –voyage de sept mois, sac au dos : Prague, Danube, Serbie, Roumaine, Bulgarie, Turquie (Constantinople), Asie Mineure. Vingt et un jours Mont-Athos (peinture byzantine) ; Athènes, Acropole six semaines. Les colonnes de la façade nord et l'architrave du Parthénon sont encore couchées au sol. Des doigts on touche, on caresse, on apprécie la modénature de l'œuvre. Stupéfaction : la réalité n'a rien de commun avec les livres d'enseignement. Ici chaque chose est un cri d'invention, une danse sous le soleil … Grande, définitive admonition : il ne faut croire qu'après avoir vu et mesuré … et touché du doigt !
>
> Telle fut l'école d'architecture de L-C. Elle avait fournir l'enseignement ; elle avait ouvert portes et fenêtres devant soi, ou sur le futur.
>
> La vie qui passa à travers cinquante-deux années de luttes, de défaites,

---

tura. Es necesario cerrar las Escuelas. (Entendamos algo de una vez por todas: hay que cerrar las Escuelas en las que la Academia dicta los métodos de creación) LE CORBUSIER, *Aircraft*, Abada Editores, Madrid 2003, p. 20. Así mismo es necesario revisar el *Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura* en el que rechaza la idea de pontificar y los invita a que se "agrupen en una comunidad consagrada a toda la arquitectura…" LE CORBUSIER, *Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura*, Ed. Infinito, Buenos Aires, 2002, p. 56. Sobre el tema ver también: LE CORBUSIER, *Croisade ou le crépuscule des académies*, Éditions Crès, Collection de «L'Esprit Nouveau», Paris 1933.

43 Sobre el tema ver: BROOKS, H. Allen, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouar Jeanneret at La Chaux–de-Fonds*, 1997, cit.

de menaces, n'ébranla pas l'ingénuité qu'il fallait avoir pour aller au-devant de l'inconnu, ne barra pas la route qui conduit parfois à la jeunesse de l'âge, … à rester jeune, à *devenir* jeune.[44]

Un ejemplo de la lección de una experiencia en la que identifica uno de sus grandes maestros, se encuentra en la descripción que hace sobre el impacto que causa sobre él, enfrentarse con una obra como el Partenón (1911).

Ver la Acrópolis es un sueño que se acaricia sin imaginar siquiera realizarlo. No sé muy bien por qué esta colina encubre la esencia del pensamiento artístico. Sé medir la perfección de sus templos y reconocer que en ninguna otra parte son tan extraordinarios; y he aceptado desde hace mucho tiempo que aquí este como el depósito del calibre sagrado, base de toda medida de arte. ¿Por qué esta arquitectura y no otra? Quiero creer que la lógica debe explicar que todo está aquí resuelto según la más insuperable fórmula; pero el gusto, mejor dicho el corazón, que conduce a los pueblos y dicta su credo, ¿por qué, a pesar de un deseo a menudo de sustraerse a él, se lleva de nuevo, porqué lo llevamos de nuevo a la Acrópolis, al pie de los templos? En mi es un problema inexplicable.

"¿Pero por qué, después de tantas otras debo designarlo como el Maestro incontestable el Partenón, incluso lleno de cólera, ante su supremacía?[45]

Recibir es un proceso al cual se ha de estar preparado, o mejor iniciado. Seleccionar aquellas obras referentes o maestros requiere de una aguda mirada. El compromiso frente a lo recibido sólo encuentra salida mediante la traducción del conocimiento adquirido en la producción de obras que no hacen *tabula rasa* con los hechos, en busca de la novedad, sino que parte del trabajo con lo que la historia o el universo le brinda. *Offre* es plantear una posición comprometida frente a su época. ¿De qué forma lo hace? A través de su pintura y escultura, sus escritos y sus planteamientos ideológicos sobre la ciudad y su arquitectura.

Offre es respetar las leyes y ciclos de la naturaleza por medio de una arquitectura u obra de arte que la pone en evidencia, sin recurrir a falsificaciones o imitaciones. Es crear a partir de la formulación de leyes que generan el orden. Es ofrecer la comprensión del mundo a partir de la emoción universal y transmitirla, por medio de la reinterpretación de las esencias encontradas en el conocimiento previo. Es instrumentar a quien se dedica a la arquitectura o al arte para lograr la emoción a través de la obra, sin recurrir a la subjetivación de la mirada frente a la naturaleza

44 LE CORBUSIER, *Le Corbusier: l'atelier de la recherche patiente*, 1960, op. cit., p. 21.

45 LE CORBUSIER, *El Viaje de Oriente*, 1984, op. cit., pp.174-175.

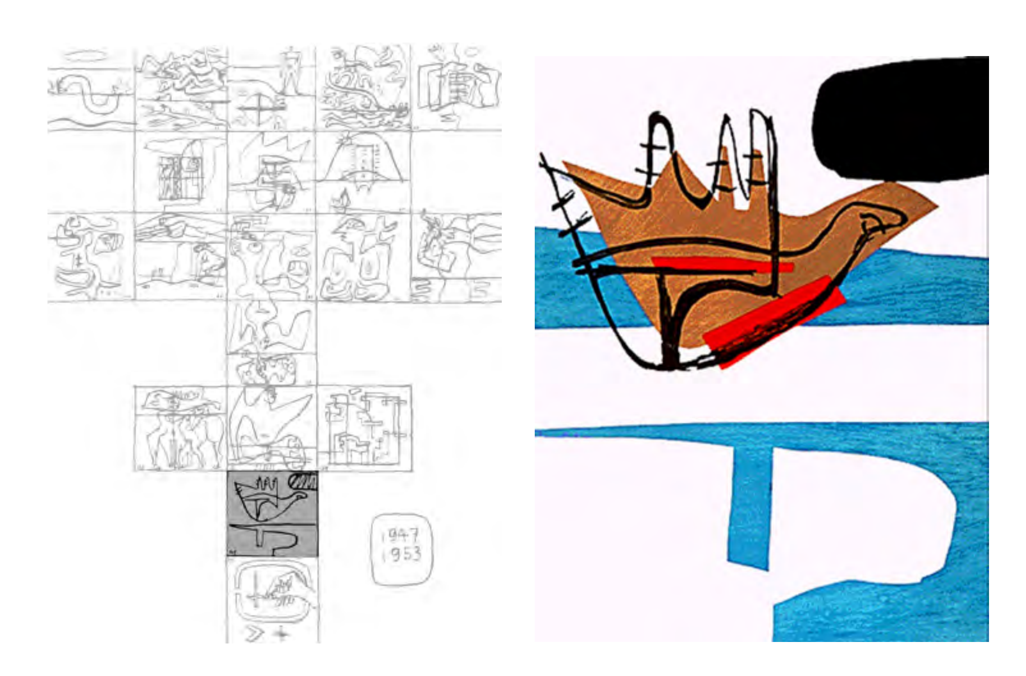
Le Corbusier encuentra el sentido de *Offre* en una mano abierta. En Ella todo está disponible; es la mano que ofrece y recibe. Ella es entendida como prolongación de la mente y así mismo del corazón, ya sea como expresión del sentimiento o para la comprensión del mundo externo.

La mano actúa como intermediario entre el creador y lo creado. Es el instrumento de la vida del pintor, del escultor, del escritor, del arquitecto: es su herramienta de trabajo.

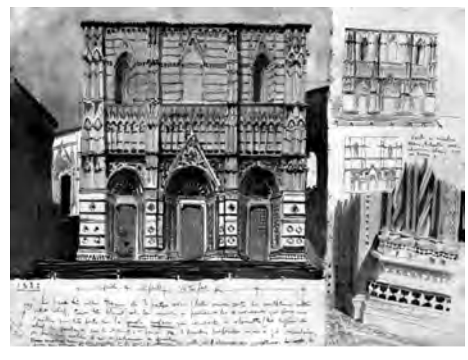
Para este concepto de *Offre* utiliza una sola casilla, un solo signo, una sola imagen iconográfica que lo sintetiza todo. Cómo dice en el texto para esta casilla del Poema:

Elle est ouverte puisque
tout est présent disponible
saisissable
Ouverte pour recevoir
Ouverte aussi que pour chacun
y vienne prendre
Les eaux ruissellent
le soleil illumine
les complexités ont tissé
leur trame
les fluides sont partout.
Les outils dans la main
Les caresses de la main
La vie que l'on goûte par
le pétrissement des mains
La vue qui est dans la
palpation.
……………………………………………
Pleine main j'ai reçu
pleine main je donne.[46]

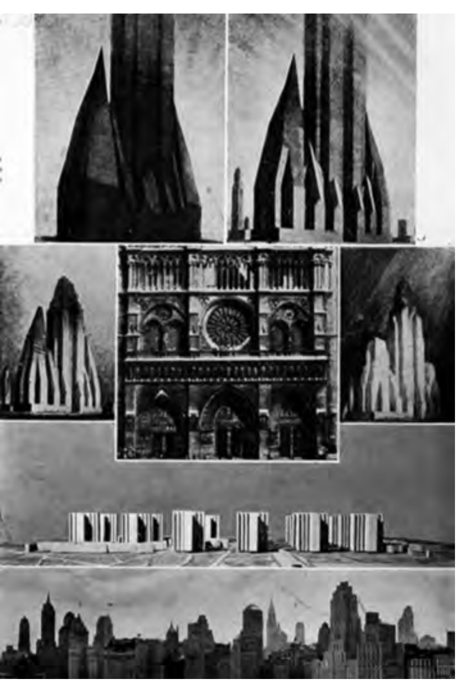
46 LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., pp. 141-144.















F3 OFFRE

Elle est ouverte puisque
tout est présent disponible
saisissable
Ouverte pour recevoir
Ouverte aussi que pour chacun
y vienne prendre
Les eaux ruissellent
le soleil illumine
les complexités ont tissé
leur trame
les fluides sont partout.
Les outils dans la main
Les caresses de la main
La vie que l'on goûte par
le pétrissement des mains
La vue qui est dans la
palpation.
....
Pleine main j'ai reçu
pleine main je donne.

Recibir y trasmitir la experiencia / El proyecto expresa experiencias previas y psoibilita las futuras / Recibir la lección de la historia para transmitirla como conocimiento / Recibir la invariante de la forma y ofrecerla reinterpretada / Figura y fondo se invierten, o mejor,
















disuelven su sentido / Equilibrio constante, lo que ofrece también recibe / La materia recibe la luz, la luz recibe la materia / Interior que recibe el exterior, exterior que recibe el interior / Ciclo constante que manifiesta una unidad: la idea de espacio como constante universal.

Nota: Las imágenes de la arquitectura griega son tomadas del libro de F. Calí, *L'Ordre Grec* y la fotografía de Pompeya es tomada por Le Corbusier.

6.8 G-OUTIL: El acto de registrar y hacer presente el signo

…Supón, querido Fedro, que todavía alentemos de cuerpo provistos, de cuerpos rodeados. Toma, te diría, un estilo o una piedra aguda, y traza en una pared cualquier rasgo sin pensar en él. Traza en un solo movimiento. ¿Lo haces?

Lo hago, aunque inmaterial, valido de mis recuerdos.

¿Qué hiciste?

Una línea de humo antojáseme haber trazado. La cual avanza, se quiebra, vuelve y se anuda o se riza, y consigo misma se alborota, y me rinde la imagen de un capricho sin objeto, sin principio ni fin, ni más sentido que la libertad de mi ademán en el radio de mi brazo.

Paul Valery, Eupalinos o el Arquitecto

Después de un proceso de estudio llega el momento de registrar una experiencia previa: el registro del conocimiento a través de la creación de una obra. La obra es comprendida como el acto de signar. Es la construcción de un código que posibilita la transmisión de una experiencia. Es la superación de la transmisión oral para dar paso al signo, entendido éste como el medio de la razón para expresar la construcción y transformación de la mirada frente al mundo a través de la obra de arte. La obra es el instrumento que permite objetivar y hacer transmisible la subjetivación del mundo capturado por los sentidos.

En el texto de *Outil* escribe:

On a
avec un charbon
tracé l'angle droit
le signe
Il est la réponse et le guide
le fait
une réponse
un choix
Il est simple et nu
mais saisissable
Les savants discuteront
de la relativité de sa rigueur
Mais la conscience
en a fait un signe
Il est la réponse et le guide
le fait
ma réponse
mon choix.[47]

Pero ¿qué puede considerarse como el instrumento? ¿A qué se refiere con el lápiz o el carbón? La respuesta más ingenua sería pensar en un trozo de carbón o aquella herramienta con la que dibuja. Pero el instrumento real es la obra que el arquitecto, pintor, escultor y escritor, produce. En ella se plasma su posición frente al mundo. La obra es el instrumento que le permite establecer el denominado ángulo recto, como presentación de la relación entre contrarios complementarios, el reconocimiento de los ciclos y leyes de la naturaleza, y la comprensión del pasado como el gran maestro.

¿A que aspira con esto? Desplazar la emoción que produce la contemplación de la naturaleza, entendida esta, como la proyección del sentimiento,

47 LE CORBUSIER, *Le Poème de L'Angle Droit*, 1955, op. cit., p. 150.

hacia la emoción que procura la obra en el ser humano. En otras palabras, es sustituir el encontrar la belleza en lo orgánico a través de los sentidos, lo que en términos kantianos se denomina la cosa-en-mí, por la emoción producida por la obra constituida, a partir de la disposición de elementos regidos por leyes de carácter universal.

Le Corbusier signa con su obra. Es la nueva condición racional que propone para trabajar en armonía y convivencia con el mundo natural y con su tiempo. Es el pacto de un pensador, de un artista con su medio de inspiración. Es la herramienta con la cual se manifiesta, se expresa y define su elección. Como dice en 1925, en el inicio del capítulo *« Le respect des œuvres d'art »*, en su libro *L'Art décoratif d'aujourd'hui:*

> (…) L'art est inséparable de l'être, véritable puissance indissoluble d'élévation pate à donner un bonheur pur. Intiment lié aux mouvements de notre cœur, il marque les étapes du difficile cheminement à travers les broussailles de l'âge et des âges, vers un état de conscience. Il jalonne cet espace qui sépare le moment ou la nature immense et dominatrice écrase, de celui ou dans la sérénité acquise, l'on conçoit cette nature et où l'on travaille en harmonie avec sa loi ; passage de l'âge de création ; - histoire de civilisation, comme aussi histoire de l'individu. Miroir éloquent des arts où se réfléchissent les indices de puissance des époques ainsi que les coefficients expressifs d'une âme en émoi.[48]

Toda obra ha de tener un propósito, una razón de ser, una utilidad. La arquitectura es el resultado de la construcción de un sistema propio del espíritu y la obra de arte el "espejo sincero de una pasión individual": son dos formas de confesión y manifestación del ser. En ellas se sintetiza el espíritu, el pensamiento, la historia, el sentimiento y la búsqueda más profunda del individuo creador, como expresión de sí mismo y de su época.

> Les styles ne sont au style d'une époque que la modalité accidentelle, superficielle, surajoutée pour faciliter la composition de l'œuvre, accolée pour masquer les défaillances, multipliée pour créer le faste. Le faste n'est pas très seyant loin des rois, le citoyen échappe au faste et l'homme qui pense, pense mieux dans un cadre qui s'aère.
>
> Mais si l'art décoratif n'a pas de raisons d'exister, il existe par contre l'outillage, il y a l'architecture, il y a l'œuvre d'art.
>
> L'outillage, ce qui sert : - servant, serviteur ; mécanique de la vie domestique. Une condition : servir bien.
>
> L'architecture est un système de l'esprit qui fixe dans un mode matériel le

48 LE CORBUSIER, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 1925, op. cit., p. 120.

sentiment résultant d'une époque.

L'œuvre d'art, ce « double vivant » d'un être existant ou disparu, ou inconnu ; ce miroir sincère d'une passion individuelle ; cette heure d'entretien profond ; cette confession d'un semblable ces paroles éloquentes et sans détour dites dans l'absolu du tête-à-tête ; peut-être ce *Sermon sur la Montagne*. [49]

Con base en estas afirmaciones y contrario a la línea de humo sugerida por Fedro en el epígrafe sugerido, la mano de la imagen que representa el capítulo de *Outil* en el Poema, traza una línea horizontal sobre una vertical de color verde. ¿Qué significado hay en éste signo? La elección de la forma, establece el lugar en donde la mano ha de caer, alejando la confusa tendencia a salir del sitio que ocupa y para construir la forma sin la indeterminación del azar. Es ubicar un punto en el espacio y como tal, es infinito. Un punto es el universo, especie de *Aleph* borgiano,[50] como expresión del encuentro de dos líneas, como lo es el punto superior de una pirámide.

Le Corbusier responde ante el texto de Paul Valery, de *Eupalinos ou L'Architecture*, como ya se vió en el análisis presentado en el capítulo 3 de esta tesis, que si a él le hubiesen dicho que trazase, en esas mismas circunstancias, algo sobre una pared, él habría dibujado una cruz de cuatro ángulos rectos. Para él, esta cruz conlleva en si misma el sentido de lo divino: es la forma de toma de posesión del espacio, de su universo, ya que los cuatro ángulos rectos que se conforman, definen dos ejes de ordenación. Constituyen el apoyo de las coordenadas para apropiarse del espacio, medirlo, construirlo y presentarlo a través de la obra. Él sintetiza esta idea en un signo que lo contiene todo: el signo del ángulo recto.[51]

En la imagen iconográfica, el trazo del signo es verde. En la asignación de colores de la tabla de contenidos del Poema, éste corresponde a *Milieu,* el medio, la naturaleza, el acto de reconocer los elementos. La mano actúa, opera con la naturaleza. La define con precisión. *De-finire* es poner límites. La naturaleza es un instrumento, una máquina con la cual se trabaja con carácter y composición.

El trazo de la cruz está circunscrito dentro de otro que le envuelve. No es un trazo cerrado, es abierto, es finito. Hay comienzo y fin, sin que un sentido o dirección lo determine. Un trazo blanco –representación de *Caractère*- se funde en un trazo marrón –representación de *Chair*-. Esencia y presencia se fusionan. Idea y composición enmarcan la naturaleza.

La arquitectura es un signo, o mejor es un acto: el de signar. Es hacer visibles los contenidos de una idea y una cultura. Es hacer transmisible el saber aprendido. Es operar con la naturaleza, para manifestar su presencia a través de la obra. Es trabajar con la historia, como referencia de contenidos y experiencia. Por medio de la obra, el espíritu se manifiesta y en este caso, el signo lo sintetiza todo. Como dice en *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925):

Avant la naissance même du raisonnement, le sentiment surgit qui porte à l'acte ; la raison donne ensuite ses aises à l'esprit par diverses confirmations qui semblent indiscutables.

Un être actif porte un esprit de vérité qui est son jugement. C'est un impératif qui est, en même temps que la force, la lucidité. Cet esprit de vérité, c'est la force d'un homme.

Dans ce qui concerne notre œuvre, le travail humain, le monde humain, rien n'existe ou n'a le droit d'exister qui ne soit explicable. Nous mettons au travail ; tout doit être clair, car nous ne sommes pas des fous. Nous travaillons ayant un but… si bête puisse-t-il être.

Or je m'aperçois qu'une foule d'objets qui portaient autrefois l'esprit de vérité sont vidés et ne sont plus que des carcasses : je jette.

Je jetterai tout du passé, sauf ce qui sert encore. Des choses servent toujours : l'art.[52]

Según esta afirmación planteada en los años veinte y unida a las palabras que componen este último apartado del Poema, se podría afirmar entonces que: todo esto se ve reflejado en decisiones proyectuales como parte esencial de su arquitectura. Decisiones que en sí, son instrumentos para reflexionar posteriormente, en aquellas obras por venir. Cada experiencia es instrumento para otra. Cada proyecto es instrumento para otros. El signo –el ángulo recto-, lo sintetiza como contenido, un contenido que trasciende la forma, y se introduce en un mundo que equilibra la técnica y la poética, la emoción y la razón, el número y la proporción, la naturaleza y la historia. El signo representa la Unidad: una combinación indisoluble, el punto de encuentro entre contrarios complementarios.

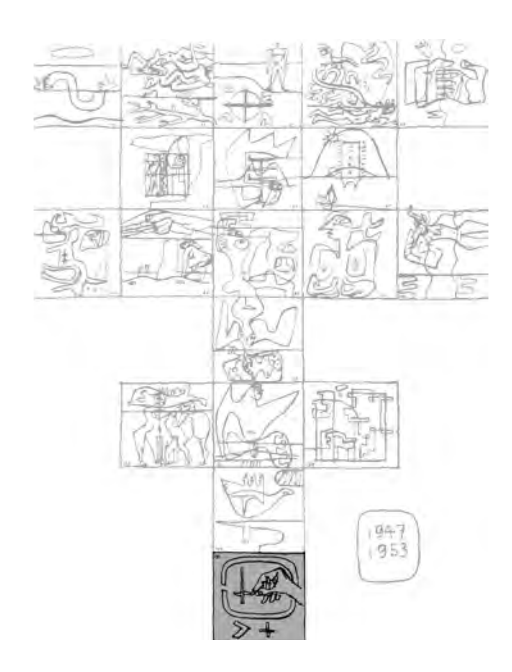
---

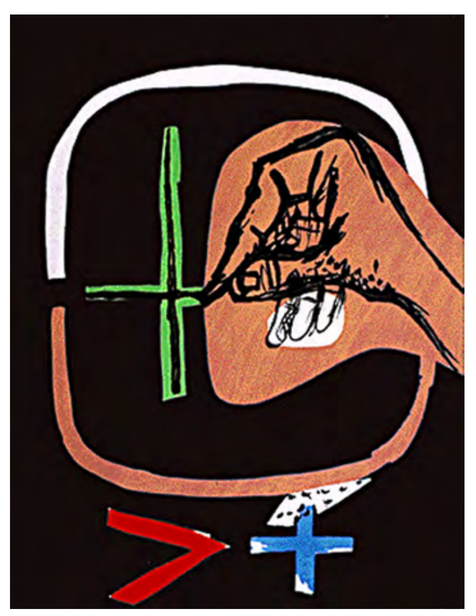
49 Ibídem.

50 Sobre el tema ver: BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*, Ediciones Emecé, Buenos Aires 1957.

51 Sobre el tema ver: LE CORBUSIER, « L'Esprit Nouveau en Architecture », dans *Almanach d'architecture moderne*, 1925, op. cit., pp. 17-40; y, el análisis de la construcción del concepto del ángulo recto para Le Corbusier, en el capítulo 3 de esta tesis.

52 Texto introductorio del capítulo de « Esprit de vérité ». Ver : LE CORBUSIER, *L'Art décoratif d'aujourd'hui,* 1925, op. cit., p. 165.









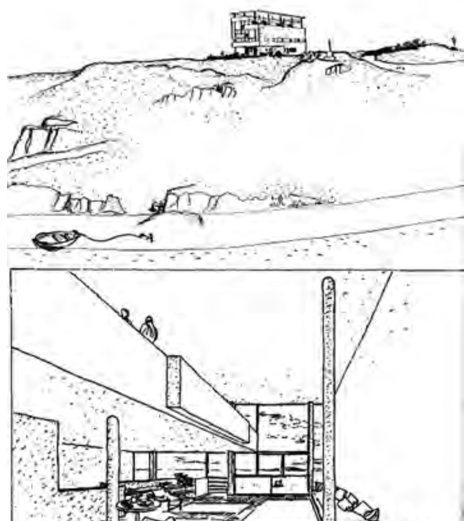
G3 OUTIL

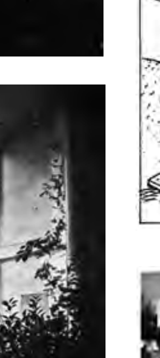
Avec un charbon
tracé l'angle droit
le signe
Il est la réponse et le guide
le fait
une réponse
un choix
Il est simple et nu
mais saisissable
Les savants discuteront
de la relativité de sa rigueur
Mais la conscience
en a fait un signe
Il est la réponse et le guide
le fait
ma réponse
mon choix.



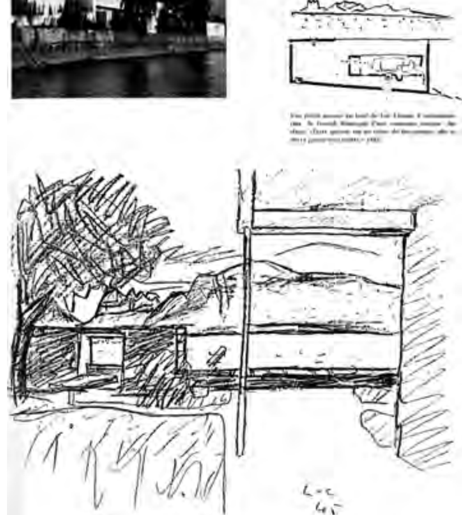
Arquitectura como instrumento para hacer presente la relación naturaleza y arquitectura: la arquitectura evidencia la naturaza a partir de contraste de opuestos / Diálogo entre












contrarios entre el mundo racional y mundo natural/ Encuentro entre razón y emochón / Objetiviza el mundo sensorial / Precisión en la elección y ubicación de la forma / Trabajo con la naturaleza y trabajo con la historia / Encuentro entre arquitectura y geografía / Arquitectura como diálogo entre historia y presente.

Nota: Las imágenes de la arquitectura griega son tomadas del libro de F. Calí, *L'Ordre Grec* y la fotografía de Sant'Ivo alla Sapienza es tomada por Le Corbusier.

BIBLIOGRFÍA

POR JEANNERET

JEANNERET, Charles-Edouard, *Étude sur le mouvement d›art décoratif en Allemagne*, Imprimerie Haefeli et Cie, La Chaux-de-Fonds, 1912 (Publié sous le nom Charles-Édouard Jeanneret).

POR JEANNERET Y OZENFANT

JEANNERET, Charles-Edouard et OZENFANT, Amédée, *Après le cubisme*, Éditions des Commentaires, Paris, 1918 (co-écrit par Charles-Édouard Jeanneret et Amédée Ozenfant).

JEANNERET, Charles-Edouard et OZENFANT, Amédée, « Sur La Plastique », dans *L'Esprit Nouveau*, No. 1, Paris 1920.

JEANNERET, Charles-Edouard et OZENFANT, Charles-Edouard, « Le Purisme », en *L'Esprit Nouveau* No. 4, Paris 1921.

JEANNERET, Charles-Edouard et OZENFANT, Charles-Edouard, « Esthétique et Purisme », en *L'Esprit Nouveau* No. 15, Paris 1922.

JEANNERET, Charles-Edouard et OZENFANT, « Esthétique et Purisme », en *L'Esprit Nouveau* No. 15, Paris 1922.

JEANNERET, Charles-Edouard et OZENFANT, Amédée, « L'angle droit », dans *L'Esprit Nouveau* No. 18, Paris 1923.

JEANNERET, Charles-Edouard et OZENFANT, « Nature et Création », dans *L'Esprit Nouveau* No. 19, Paris 1923.

JEANNERET, Charles-Edouard et OZENFANT, Amédée, « Destinées de la peinture », dans *L'Esprit Nouveau* No. 20, Paris 1924.

JEANNERET, Charles-Edouard et OZENFANT, Amédée, « Formation de l'optique moderne », dans *L'Esprit Nouveau* No. 21, Paris 1924.

JEANNERET, Charles-Edouard et OZENFANT, Amédée, *La Peinture moderne*, Éditions Crès, Collection de «L›Esprit Nouveau», Paris, 1925 (Publié sous le nom de Charles-Édouard Jeanneret, co-auteur Amédée Ozenfant).

JEANNERET, Charles-Edouard et OZENFANT, Amédée, *Acerca del Purismo: Escritos 1918-1926*, traducción de A. Husrtado Albir, El Croquis Editorial, Madrid 1994.

POR LE CORBUSIER-SAUGNIER

LE CORBUSIER-SAUGNIER, « Trois rappels à MM. LES ARCHITECTES », dans *L'Esprit Nouveau*, No. 1, Paris 1920.

LE CORBUSIER-SAUGNIER, « Trois rappels à MM. LES ARCHITECTES (2e article) », dans *L'Esprit Nouveau*, No. 2, Paris 1920.

LE CORBUSIER-SAUGNIER, « Trois rappels à MM. LES ARCHITECTES », dans *L'Esprit Nouveau*, No. 4, Paris 1921.

LE CORBUSIER-SAUGNIER, « Les Tracés Régulateurs », dans *L'Esprit Nouveau* No.5, Paris 1921.

LE CORBUSIER-SAUGNIER, « Des Yeux qui ne voient pas... Les Paquebots », dans *L'Esprit Nouveau* No. 8, Paris 1921.

LE CORBUSIER-SAUGNIER, « Des Yeux qui ne voient pas... Les Avions », dans *L'Esprit Nouveau* No. 9, Paris 1921.

LE CORBUSIER-SAUGNIER, « Des Yeux qui ne voient pas: Les Autos », dans *L'Esprit Nouveau* No. 10, Paris 1921.

LE CORBUSIER-SAUGNIER, « La Leçon de Rome », dans *L'Esprit Nouveau* No. 14, Paris 1922.

LE CORBUSIER-SAUGNIER, « L'Illusion des Plans », dans *L'Esprit Nouveau* No. 15, Paris 1922.

LE CORBUSIER- SAUGNIER, « Pure Création de l'Esprit », dans L'*Esprit Nouveau*, No. 16, Paris 1922.

LE CORBUSIER- SAUGNIER, « L'Ordre », dans L'*Esprit Nouveau*, No. 18, Paris 1923.

LE CORBUSIER, « Le sentiment déborde », dans L'*Esprit Nouveau*, No. 19, Paris 1923.

LE CORBUSIER, « Pérénité », dans L'*Esprit Nouveau*, No. 20, Paris 1924.

POR LE CORBUSIER

LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Éditions Crès, Collection de «L'Esprit Nouveau», Paris, 1923.

LE CORBUSIER, *Urbanisme*, Éditions Crès, Collection de «L'Esprit Nouveau», Paris, 1924.

LE CORBUSIER, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Éditions Crès, Collection de «L'Esprit Nouveau», Paris, 1925.

LE CORBUSIER, *Almanach d'architecture moderne*, Éditions Crès, «Collection de l'Esprit Nouveau», Paris, 1925.

LE CORBUSIER, « Architecture d'époque machiniste », dans *Journal de Psychologie*, Paris 1926.

LE CORBUSIER et JEANNERET, Pierre, Requête adressée par MM. Le Corbusier et P. Jeanneret à M. le Président et à MM. les membres du Conseil de la Société des Nations, Imprimerie Union, Paris 1928 (Co-auteur Pierre Jeanneret).

LE CORBUSIER, «Ou en est l'Architecture? », dans *L'Architecture Vivant*, No. 17-18, Paris 1927.

LE CORBUSIER, *Une Maison - Un Palais*, Éditions Crès, Collection de «L'Esprit Nouveau», Paris 1928.

LE CORBUSIER, «L'architecture et Fernand léger», dans *Fernand Léger*, Sélection, Anvers 1929.

LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Éditions Crès, Collection de « L'Esprit Nouveau », Paris 1930.

LE CORBUSIER et JEANNERET, Pierre, *Requête de MM. Le Corbusier et P. Jeanneret à M. le Président du Conseil de la Société des Nations*, Imprimerie Union, Paris, 1931(Co-auteur Pierre Jeanneret).

LE CORBUSIER, *Salubra, claviers de couleur*, Éditions Salubra, Bâle, 1931.

LE CORBUSIER, *Plans : revue mensuelle*, (no. 1-13) Paris 1931-1932.

LE CORBUSIER, *Croisade ou le crépuscule des académies*, Éditions Crès, Collection de «L'Esprit Nouveau», Paris, 1933.

LE CORBUSIER, *Prélude : thèmes préparatoires à l'action : organe mensuel du Comité central d'action régionaliste et syndicaliste*, (no. 1-16) Paris, 1933-1936

LE CORBUSIER, *Aircraft*, The Studio, London 1935 ; The Studio Publications (collection The New Vision), New-York 1935.

LE CORBUSIER, *La Ville radieuse*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection de l'équipement de la civilisation machiniste, Boulogne-sur-Seine 1935.

LE CORBUSIER, *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides*, Éditions Plon, Paris 1937.

LE CORBUSIER, *Les Tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et de la sculpture*, Éditions Reale Accademia d'Italia, Rome 1937.

LE CORBUSIER, *Des Canons, des munitions ? Merci, des logis s.v.p., Éditions de l›Architecture d'Aujourd'hu*i, Collection de l'équipement de la civilisation machiniste, Boulogne-sur-Seine 1938.

LE CORBUSIER, *Œuvre Plastique : peintures et dessins, architecture*, Kunsthaus, Zurich 1938. (Cathalogue d'exposition à la Kunsthaus de Zurich 1938)

LE CORBUSIER, *Œuvre Plastique 1919-1937. Tableux et architecture*, Éditions Albert Morancé, Collection L'Architecture vivante, Paris 1938.

LE CORBUSIER, *L'Ilot insalubre n°6*, Imprimerie Tournon, Paris 1938 (En collaboration avec Pierre Jeanneret).

LE CORBUSIER, *Destin de Paris*, Éditions F. Sorlot, Collection Préludes «Thèmes préparatoires à l'action», Paris, Clermont-Ferrand 1941.

LE CORBUSIER, *Sur les 4 routes*, Éditions Gallimard, N.R.F., Paris 1941.

PIERREFEU, François de et LE CORBUSIER, *La Maison des hommes*, Éditions Plon, Paris 1942 (co-écrit avec François de Pierrefeu).

LE CORBUSIER, *Les Constructions «Murondins»*, Éditions Étienne Chiron, Paris, Clermont-Ferrand 1942.

LE CORBUSIER, *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*, Éditions Denoël, Paris 1943.

LE CORBUSIER, *La Charte d'Athènes*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection de l'équipement de la civilisation machiniste, Boulogne-sur-Seine, 1943 (Avec un discours liminaire de Jean Giraudoux).

LE CORBUSIER, *Les Trois établissements humains*, Éditions Denoël, Collection ASCORAL, Paris 1945.

LE CORBUSIER, « Vers l'unité. Synthèse des arts majeurs. Architecture, peinture, sculpture », dans *Continuity* no. 2, Paris 1945.

LE CORBUSIER, « Y a-t-il une crise de l'art français? », dans NAVILLE, Pierre, BETTELHEIM, Charles et alt., *La Crise française*, Éditions du Pavois, Paris 1945.

LE CORBUSIER, *Manière de penser l'urbanisme*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection ASCORAL, Boulogne-sur-Seine 1946.

LE CORBUSIER, *Propos d'urbanisme*, Éditions Bourrelier, Collection «Perspectives Humaines», Paris 1946.

LE CORBUSIER, « L'espace indicible », dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, Numéro Hors-Série, Boullongne-sur-Seine 1946.

LE CORBUSIER, *UN Headquarters*, Éditions Reinhold Publishing Corporation, New-York 1947.

LE CORBUSIER, « Cette peinture », dans *Antoine Pevsner*, Galerie René Drouin, Paris 1947. (Reppris dans CASSSOU, Jean, Panorama des arts plastiques contemporains, Gallimard, Paris 1960).

LE CORBUSIER, *Grille CIAM d'urbanisme : Mise en application de la charte d'Athènes*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection de l'ASCORAL, Boulogne-sur-Seine 1948.

LE CORBUSIER, *New World of Space*, Éditions Raynal & Hitchcock, New York 1948 ; Éditions The Institute of Contemporary Art, Boston 1948 (Préface de F. S. Wight).

LE CORBUSIER, « Unité », dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, 2ème Numéro Spécial Le Corbusier - Numéro Hors-Série, Paris 1948.

E CORBUSIER, « Architecture and the Arts », in PAPADAKI, *LEe Corbusier: Architect, Painter, Writer,* MacMillan, New York 1948.

LE CORBUSIER, « Recherches pour conduire à une sculpture destinée à l'architecture », dans *L'Art d'aujourd'hui*, no. 2, Boullongne-sur-Seine 1949.

LE CORBUSIER, *L'Unité d'habitation de Marseille*, Le Point n°38, Souillac, Mulhouse 1950.

LE CORBUSIER, *Poésie sur Alger*, Éditions Falaize, Paris 1950.

LE CORBUSIER, *Le Modulor I*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection ASCORAL, Boulogne-sur-Seine 1950.

LE CORBUSIER, « Purisme », dans *L'Art d'aujourd'hui*, no. 7-8, Boullongne-sur-Seine 1950.

LE CORBUSIER, « Tools of Universality », in *Trans/Formation: Arts Comunication Enviroment. A World Review*, no. 1, New York 1950.

LE CORBUSIER, « Mon premier tableau », in *Eignt European Artist*, Heinemann, London 1950.

LE CORBUSIER et LÉGER, Fernand, *Formes et Vie. Revue trimestrielle de synthèse des arts*, no. 1-2, Éditions Falaize, Paris 1951-1952.

LE CORBUSIER, « Gardez-nous du pléonasme », *Formes et Vie. Revue trimestrielle de synthèse des arts*, no. 1, Paris 1951.

LE CORBUSIER, « Note », *Formes et Vie. Revue trimestrielle de synthèse des arts*, no. 2, Paris 1952.

LE CORBUSIER, « Synthèse des arts », *Arti visive,* no. 2, 1952.

LE CORBUSIER, *Le Corbusier: Œuvre plastiques, Éditions des musées nationaux,* Paris 1953. (Catalogue de l'exposition au Musée Natiomal d'Art Moderne, Paris 1953-1954).

LE CORBUSIER, « Pour une synthèse des arts majeurs », *Revue de la pensée française,* 1953.

LE CORBUSIER, *Une Petite maison*, Éditions Girsberger, Carnet de la recherche patiente n°1, Zurich 1954.

LE CORBUSIER, « Caro Amico, Questa lettera... », *Domus,* no. 297*,* 1954. (Una carta sobre *Le Poème de l'angle droit*)

LE CORBUSIER, *Le Modulor II*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection ASCORAL, Boulogne-sur-Seine, 1955.

LE CORBUSIER, « Poème de l'angle droit (fragments)», *Chantier du temps. Carnets de poésie et de critique, Rodez-en-Rouergue),* no. 4, 1955.

LE CORBUSIER, *Le Poème de l'angle droit*, Tériade Éditeur, Paris 1955.

LE CORBUSIER, *Architecture du bonheur, L'Urbanisme est une clef*, Les Presses d'Ile-de-France, Collection Forces Vives, Cahiers 5-6-7, Paris 1955.

LE CORBUSIER, *Dessins,* Éditions mondes, Paris 1955.

LE CORBUSIER, *Les Plans de Paris : 1956-1922*, Éditions de Minuit, Paris 1956.

LE CORBUSIER, *Le Corbusier Ronchamp*, Jean Petit, *Les Cahiers forces vives* n. 8, Paris 1956.

LE CORBUSIER, « De la Peinture »*,* dans *Le Corbusier*, Musée de Lyon, Lyon 1956.

LE CORBUSIER, « Cette peinture est soeru de l'architecture » »*,* dans *Fernand Léger* (Catalogue de la rétrospective), Musée des arts décoratifs, Paris 1956.

LE CORBUSIER, *Ronchamp*, Éditions Girsberger, Les Carnets de la recherche patiente 2, Zurich 1957.

LE CORBUSIER, *Salubra, claviers de couleur (2ème série)*, Éditions Salubra, Zurich 1959.

LE CORBUSIER, *Le Corbusier: L'Atelier de la recherche patiente,* Éditions Vincent, Fréal et Cie, Paris 1960.

LE CORBUSIER, *Textes et dessins pour Ronchamp*, Éditions Forces Vives, Paris1965.

LE CORBUSIER, *Mise au point*, Éditions Forces Vives, Paris 1966.

LE CORBUSIER, *Le Voyage d'Orient*, Les Éditions Forces Vives, Paris 1966.

LE CORBUSIER, *Les Maternelles vous parlent*, Éditions Dénoël-Gonthier, Carnets de la recherche patiente, n°3, Paris 1968.

(LE CORBUSIER) JEANNERET, Charles-Edouard, *El viaje de Oriente*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia 1984.

LE CORBUSIER, *Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura*, Ed. Infinito, Buenos Aires 2002.

CARNETS DE LE CORBUSIER

LE CORBUSIER, Carnet *Nivola I* (FLC WI-8)

LE CORBUSIER, Carnet *Nivola II* (FLC WI-9)

LE CORBUSIER, *Le Corbusier: Carnets Volumen 1 1914-1945*, Electa y Fondation Le Corbusier, Milano 1981.

LE CORBUSIER, *Le Corbusier: Carnets Volumen 2 1950-1954*, Electa y Fondation Le Corbusier, Milano 1981.

LE CORBUSIER, *Le Corbusier: Carnets Volumen 3 1954-1957*, Electa y Fondation Le Corbusier, Milano 1982.

LE CORBUSIER, *Le Corbusier: Carnets Volumen 4 1957-1964*, Electa y Fondation Le Corbusier, Milano 1982.

JEANNERET Charles Ed. - LE CORBUSIER, *Voyage d'Orient. Carnets*, Electa Moniteur et Fondation Le Corbusier, Milano - Paris 1987.

LE CORBUSIER *« Espagne » : carnets*, Electa et Fondation Le Corbusier, Milano-Paris, 2001.

OBRA COMPLETA

LE CORBUISER et JEANNERET, Pierre, *Œuvre complète 1910-1929*, vol. 1, Girsberger, Zurich 1937.

LE CORBUISER und JEANNERET, Pierre, Ihr gesamtes Werk von *1929-1934 (Œuvre complète 1929-1934)*, vol. 2, Girsberger, Zurich 1934.

LE CORBUISER et JEANNERET, Pierre, *Œuvre complète 1934-1938*, vol. 3, Girsberger, Zurich 1938.

LE CORBUISER et JEANNERET, Pierre, *Œuvre complète 1938-1946*, vol. 4, Girsberger, Zurich 1946.

LE CORBUISER, *Œuvre complète 1946-1952*, vol. 5, Girsberger, Zurich 1953.

LE CORBUISER et son atelier rue de Sevres 35, *Œuvre complète* 1952-1957, vol. 6, Girsberger Zurich 1957.

LE CORBUISER, *Le Corbusier 1910-1960*, Girsberger, Zurich 1960.

LE CORBUISER et son atelier rue de Sevres 35: *Œuvre complète* 1957-1965, vol. 7, Les Éditions d'Architecture, Zurich 1965.

SOBRE LE CORBUSIER

A.A.V.V., *Aujourd'hui, Art et Architecture,* No. 51, Numéro Spécial Le Corbusier, Boulogne, Novembre 1965.

A.A.V.V., *Le Corbusier et la Mediterranée*, Parenthéses, Marsella 1987.

A.A.V.V., « Le Corbusier »*, en Revista Arquitectura,* Madrid 1987.

A.A.V.V., *Le Corbusier: Pittore, Scultore, Designer*, Civica Galleria d'Arte Contemporanea, Lissone 2003.

A.A.V.V., *Le Corbusier et le Livre*, Col-legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelons 2005.

A.A.V.V., *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006.

A.A.V.V., *Doblando el ángulo recto: siete ensayos en torno a Le Corbusier*, Circulo de Bellas Artes de Madrid, Madrid 2009.

A.A.V.V., *Le Corbusier en Bogotá 1047-1951*, Universidad de los Antes y Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá 2010.

A.A.V.V., *Le Corbusier: Madrid 1928: una casa –un palacio*, Publicación de la residencia de estudiantes, Madrid, 2010.

A.A.V.V., *Le Corbusier expose* : Exposition Musée des Beauxarts et d'Archéologie de Besançon, Silvana Editoriale, Milan - Paris 2011.

AHRENBERG, Theodore et Ulla*, Le Corbusier Secret*, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne 1987.

AHRENBERG, Staffan and COHEN, Jean-Louis, *Le Corbusier's Secret Laboratory: From Painting to Architecture,* Hatje Cantz, Ostfildern 2013.

BAKER, Geoffrey H., *Le Corbusier: The Creative Search*, Van Nostrand Reinhold, and E&FN Spon, London New York 1966.

BAUDOUÏ, Rémi et DERCELLES, Arnaud, *Le Corbusier Correspondance: Lettres à famille 1947-1965*, Tome III, Infolio Paris 2015.

BECKET CHARY, Daphne, *A Study of The Le Corbusier's Poème de L'Angle Droit*, M. Phil. Thesis, Cambridge University, 1990.

BENTON, Tim, *Les Villes de Le Corbusier et Pierre Jeanneret* : *1920-1930*, Philippe Sers, Paris 1984.

BENTON, Tim, *Le Corbusier & the Architecture of Reinvention*, AA Publications, London 2003.

BENTON, Tim, *Les Villes de Le Corbusier et Pierre Jeanneret* : *1920-1930*, (Rev. and expanded ed.) Birkhäuser, Basel 2007.

BENTON, Tim, *The Rhetoric of Modernism: Le Corbusier as a Lecture*, Birkhäuser, Basel 2009.

BENTON, Tim, *Le Corbusier and the Power of Photography*, Thames & Hidson, London 2012.

BESET, Maurice, *Le Corbusier,* Rizzoli, New York 1976.

BIRKSTED, Jan Kenneth, " 'Beyond the Clichés of the Hand-books': Le Corbusier's Architectural Promenade", *in The Journal of Architecture, Vol 11*, No. 1., University College London 2006.

BIRKSTED, Jan Kenneth, *Le Corbusier and the Occult*, MIT Press, London and Cambridge Mass., 2009.

BROOKS, H. Allen, *Le Corbusier: The Garland Essays*, Garland Publishing, New York 1987.

BROOKS, H. Allen, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Edouar Jeanneret at La Chaux–de-Fonds*, University of Chicago Press, Chicago and London 1997.

CALATRAVA, Juan,"Le Corbusier y Le Poème de l'angle droit: un poema habitable, una casa poética", en *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006.

CALATRAVA, Juan, "Le Corbusier, 1955: en los alrededores de El Poema del Ángulo Recto", en *Doblando el ángulo recto: siete ensayos en torno a Le Corbusier*, Circulo de Bellas Artes de Madrid, Madrid 2009.

CENTRE GEORGE POMPIDEU, *Le Corbusier: Une Encyclopedy*, Paris 1987.

COHEN, Jean-Louis, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS : théories et projets pour Moscou, 1928-1936*, Pierre Mardaga, Liège, 1987.

COHEN, Jean-Louis y BENTON, Tim, *Le Corbusier Le Grand 1887-1965*, Phaidon, New York 2008.

COHEN, Jean-Louis, *France ou Allemagne ? : un livre inécrit de Le Corbusier*, Maisons des Sciences de l'homme, Paris, 2009.

CHOAY, Françoise, *Le Corbusier*, George Braziller Inc., New York 1960.

DAZA, Ricardo, *Tras el viaje de Oriente Charles-Édouard Jeanneret - Le Corbusier*, Arquia/Tesis No. 39, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2015.

DERCELLES, Arnoud, "Presentación de la biblioteca personal de Le Corbusier" en *Le Corbusier et le libre*, Col-legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona 2005.

ELIEL, Carol S., L'Esprit Nouveau: Purism in Paris, 1918-1925, Los Angeles County Museum of Art in association with Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York and Germany 2001.

DE SMET, Catherine, "Construcciones Suspendidas: La obra editorial inacabada", en *Le Corbusier et le libre*, Col-legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona 2005.

FRAMPTON, Kenneth, *Le Corbusier: Architect of the Twentieth Century*, Harry N. Abrahms Publishers, New York 2001.

FRAMPTON, Kenneth, *Le Corbusier*, Thames & Hudson, New York 2002.

GAUTHIER, Maximilien, *Le Corbusier: Biografia di un architetto*, Zanichelli Editore, Bologna 1987.

GRESLERI, Giuliano, *Viaggio in Oriente, Marsilio Fondation Le Corbusier*, Venezia 1995.

HERNÁNDEZ, Juan Miguel, "La atracción del abismo", en *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006.

INGERSOLL, Richard, *Le Corbusier : a Marriage of Contours*, Princeton Architectural Press, New York 1989.

JENCKS, Charles, *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1973.

JENCKS, Charles, *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture*, Monacelli, New York 2000.

JORNOD, Naïma et Jean-Pierre, *Le Corbusier: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Tomme I et II, Skira, Milan 2005.

JUÁREZ, Antonio, "El secreto de la forma. Una geometría aproximativa", en *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006.

KRUSTRUP, Mogens, *Porte Email*, Arkitektens Forlag, Copenhague 1991.

KRUSTRUP, Mogens, « Le mural peint de 1948 », dans *Le Corbusier. Le mural de la Fondation Suisse. Paris 1948, catalogue de l'exposition*, Paris 1998.

KRUSTRUP, Mogens, *L'Iliada: Le Corbusier*, Abitare Segesta, Milano 2000.

KRUSTRUP, Mogens, « La peinture du silence », en *Massilia*, Fondation Le Corbusier, San Cugat 2005.

LAHUERTA, Juan José, "Le Corbusier: ciertas ventajas de estar solo", en *Revista Arquitectura No. 264-265*, Madrid 1987.

LAHUERTA, Juan José, *Le Corbusier y España*, Centre de Cultura Contemporania de Barcelona, Barcelona 1997.

LAHUERTA, Juan José, *Le Corbusier e la Spagna : con la riproduzione dei carnets Barcelone e C10 di Le Corbusier*, Electa, Milano, 2006.

MAMELI, Maddalena, *Le Corbusier e Costantino Nivola: New York 1946-1953*, Nuova Serie di Architettura Franco Angeli, Milano 2012.

MOORE, Richard A., *Le Corbusier: Myth and Meta Architecture*. The Late Period 1947-1965, Georgia State University, Atlanta 1977.

MOORE, Richard A., and STEPHENSON, Nancy, "Le Corbusier: Images and Symbols. The Late Period 1974-1965", in *Le Corbusier: Myth and Meta Architecture. The Late Period 1947-1965*, Georgia State University, Atlanta 1977.

MOORE, Richard A., « Alchemical and Mythical Themes in The Poem of the Right Angle 1947-165 » en *Oppositions* No. 19-20 Winter/Spring, MIT Press, Cambridge 1980.

MOOS, Stanislaus von, and RÜEGG, Arthur, *Le Corbusier before Le Corbusier: applied arts, architecture, painting, photography, 1907-1922,* Yale University Press, New Haven, London 2002.

MOOS, Stanislaus von, *Le Corbusier, elements of a synthesis*, 010 Publishers, Rotterdam 2009

MOOS, Stanislaus von, *Exhibition architect? otra mirada sobre la "Síntesis" de Le Corbusier*, en CALATRAVA, Juan (et al.), Círculo de Bellas Artes, Madrid 2009.

MOOS, Stanislaus von, *What moves us? : Le Corbusier and Asger Jorn in art and architecture,* Scheidegger & Spiess, Zürich 2015.

MOOS, Stanislaus von, *Le Corbusier: an atlas of landscapes*, en AV Monografías=Monographs, No. 176, 2015.

MOUCHET, Eric, "Las diecinueve ilustraciones a color de *El Poema del Ángulo Recto* o la quintaesencia del sincretismo de Le Corbusier", en *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006.

MUMFORD, E., *The CIAM discours on Urbanisme 1928-1960*, Cambridge (Mass.) and london, 2000.

NAVARRO SEGURA, María Isabel, *Le Corbusier Exposé*, Silvana Editoriale, Milán 2011.

O'BYRNE, Ma. Cecilia, *El Proyecto para el Hospital de Venecia de Le Corbusier*, Tesis doctoral en Proyectos Arquitectónicos, ETSAB Universidad Politécnica de Cataluya, Barcelona 2008.

O'BYRNE, Ma. Cecilia, *Espirales, laberintos, Molinetes y esvásticas en los mu*seos *de Le Corbusier, 1928-1939*, Ediciones Uniandes, Bogotá 2011.

O'BYRNE, Ma. Cecilia, *La arquitectura instalada en su sitio: los museos de Ahmedabad y Tokio*, Ediciones Uniandes, Bogotá 2015.

PIZZA, Antonio, "En busca de una expresión original y antigua", en *Acerca del Purismo: Escritos 1918-1926*, traducción de A. Husrtado Albir, El Croquis Editorial, Madrid 1994.

QUETGLAS, Josep, *Le Corbusier y Pierre Jeanneret : Villa Savoye, «Les Heures Claires »*, Rueda, Madrid, 2004.

QUETGLAS, Josep y MARZA, Fernando, "Le Corbusier y el libro" en *Le Corbusier et le libre*, Col-legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona 2005.

QUETGLAS, Josep, "La línea viertical" en *Le Corbusier y la síntesis de las artes: El poema del ángulo recto*, Círculo de Bellas Artes y Fondation Le Corbusier, Madrid 2006.

RAGON, Michel, Le Temps de Le Corbusier, Éditions Hermé, Paris 1987.

RAGON, Michel, « La fin des utopies » dans Le Temps de Le Corbusier, Éditions Hermé, Paris 1987.

REICHLIN, Bruno, "Jeanneret-Le Corbusier, Painter Architect", in *Le Corbusier's Secret Laboratory: From Painting to Architecture,* Hatje Cantz, Ostfildern 2013.

REICHLIN, Bruno, "Jeanneret-Le Corbusier, Paintre - Architecte", en *Massilia: annuaire d'études corbuséennes*, Associació d'Idees Centre d'Investigacions Estètiques, Sant Cugat del Vallès, 2006.

RICHARDS, Simon, *Le Corbusier and the Concept of Self*, Yale University Press, New Haven and London, 2003.

SALGADO, Camila, *Un Poema Construido*, Tesina de Master en "Historia, Arte, Arquitectura y Ciudad", Departamento de Composición Arquitectónica ETSAB, Universidad Politécnica de Catalunya, Barcelona 2004.

SERENGY, Peter (ed.), *Le Corbusier in Perspective*, Trentice-Hall, New Jersey 1975.

SERIGLIO, Jaques, *Le Corbusier & Lucien Hervé: The Architect and the Photographer , a Dialogue*, Thames & Hudson, London 2011.

SMET, Catherine, "Construcciones suspendidas: la obra editorial inacabada" en *Le Corbusier et le libre*, Col-legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona 2005.

SHUMKOV, Ivan, *Architecture and Revolution: Pavillon des Temps Nouveaux by Le Corbusier and Pierre Jeanneret at the International Exposition of 1937 in Paris*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Catalunya, Barcelona 2009.

SCHURÈ, Edouard, Les grands Initiés, Perrin, Paris 1908. (FLC J-172)

STEPHENSON, Nancy M., *Analysis and Annotations of Le Corbusier's Le Poème de L'Angle droit*, M.A. Thesis, Georgia State University, 1981.

TIEGE, Karel, "Las etapas de la evolución" en Anti-Corbusier, traducción Simona SuLe Corbusierová, Ediciones UPC, Barcelona 2008, pp.111-131. Texto original: *« Polemické vyklady »,* (Le Corbusier en Praga. Notas polémicas), en Satavba VII, 1929, pp. 105-112.

TURNER, Paul V., *The Education of Le Corbusier*, Garland Publishing Inc., New York – London 1977.

WOGENSCKY, André, *Le Corbusier's Hands*, MIT Press, English translation by M. Millà Bernad, Cambridge Mass, and London 2004.

COMPLEMENTARIOS

AA.VV., *Art d'Aujourd'hui*, Revue Mensuelle No. 1, Paris, jun 1949.

AA.VV., *Paris-Moscou 1900-1930*, Centre G. Pompidou, Paris 1979.

A.A.V.V., *Paris 1937-1957*, Centre Georges Pompidou, Paris 1981.

ARGAN, Giulio Carlo, *L'Arte moderna: 1770-1970*, Sansoni, Firenze 1971.

ARGAN, Giulio Carlo, *El arte Moderno*, Akal 2004.

BARASCH, Moshe, *Teoría del Arte: de Platón a Winckelmann*, Alianza Editorial, Madrid, 2006.

BATER, J.H., *The Soviet City. Ideal and Reality*, Edward Arnold, London 1980.

BAUDELAIRE, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte*, traducción al castellano por C. Santos, Colección La balsa de la Medusa Visor, Madrid 1999.

BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Colección de Arquilectura, Murcia 1995.

BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Textos de Arquitectura de la modernidad*, Nerea, Madrid 1994.

BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*, Ediciones Emecé, Buenos Aires 1957.

BOULÉE, Etienne-Louis, *Arquitectura: Ensayos sobre Arte*, Gustavo Gili, Barcelona 1971.

CALI, François, *L'Ordre Grec*, Ed. Arthaud, Paris 1958.

CHOAY, Françoise, *El urbanismo: Utopías y Realidades*, Lumen, Barcelona 1983.

CHOISY, Auguste, *Historia de la Arquitectura*, Vol. II, Editorial Victor Leru, Buenos Aires 1944.

EISENMAN, Stephen F., *Historia crítica del arte del siglo XIX*, traducido por A. Brotons, AKAL, Madrid 2001.

GIEDION, Sigfried, *Arquitectura, fenómeno de transición: las tres edades del espacio en arquitectura*, Gili, Barcelona, 1975.

GIEDION, Sigfried, *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, Dossat, Madrid, 1982.

GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: los comienzos del arte*, traducción al castellano por M. Luisa Balseiro, Alianza Editorial, Madrid 2003.

GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura*, traducción al castellano por M. Luisa Balseiro, Alianza Editorial, Madrid 2003.

GIEDION, Sigfried, *The Eternal Present: The Beginnings of Art*, Pantheon Books, New York 1962.

GIEDION, Sigfried, *Escritos escogidos*, Colegio official de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1997.

GIEDION, Sigfried, "Tres concepciones arquitectónicas del espacio", en PATETTA, Luciano, *Historia de la arquitectura: antología crítica*, Celeste Ediciones, Madrid 1997, pp. 58-60.

GYKA, Mathyla, «La composition dans les arts visuels», dans *Formes et vie*, vol 2, Paris 1952, pp. 21-22.

HEREU, Pere, MONTANER, Josep María y OLIVERAS, Jordi, *Textos de arquitectura de la modernidad*, Editorial Nerea, Madrid 1994.

HUGHES, Robert, *The Shock of the New: Art an the Century of Change*, Thames and Hudson, New York 1991.

JAUBERT, Alain, « La tristesse du roi: Henri Matisse (1869-1954) », Vidéo 30min, dans *Collection Palettes* Centre George Pompidou, Editions Montparnasse, Paris 1995.

JUNG, Carl Gustave, *Psychologie un alchemie*, Rascher, Zürich 1944.

LÉGER, Fernand, *Funciones de la pintura*, Paidós, Barcelona 1990.

LOOS, Adolf, « Ornement et crime », dans *L'Esprit Nouveau*, No. 2, Paris 1920, pp. 159-168.

MATISSE, Henri, *Escritos y consideraciones sobre el arte*, traducido al castellano por M. Casanova, Paidós, Barcelona 2010.

MURRAY, Peter and Linda, *The Oxford Companion to Christian Art and Architecture*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1996.

NORBERG-SCHULZ, Christian, *Arquitectura Occidental*, traducido al castellano por A. González y A. Bonanno, Gustavo Gili, Barcelona 1983.

OZENFANT, Amédée, *Ozenfant : memoires 1886-1962*, Seghers, Paris 1968.

PATETTA, Luciano ed, *Historia de la arquitectura: Antología crítica*, Celeste ediciones, traducido por Jorge Sainz Aviva, Madrid 1997.

PROVENSAL, Henry, *L'Art de demain: vers l'harmonie intégrale*, Libraire Perrin, Paris 1904.

REWALD, John (ed.), *Paul Cézanne Correspondencia*, traducido al castellano por B. Moreno, Colección La balsa de la Medusa, Visor, Madrid 1991.

RILKE, Rainer María, *Cartas sobre Césanne*, Paidos, Barcelona 2000.

ROVIRA, José María, *SERT (1928-1979): Obra Completa*, Fundación Joan Miro, Barcelona 2005.

ROVIRA, José María, *José Luis Sert: 1901 (sic)-1983*, Electa, Milano 2000.

ROVIRA, José María, *Escritos escogidos. Sigfried Giedion 1888-1968*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos: Librería Yerba : Caja Murcia, Murcia, 1997.

SILVER, Kenneth E., *Esprit de Corps : The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War 1914-1925*, Princeton University Press, Princeton 1989.

SCHURÈ, Edouard, *Les grands Initiés*, Perrin, Paris 1908.

TAFURI, Manfredo, *La esferea y el laberinto*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1984.

WITTKOWER, Rudolf, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Alianza, Madrid 1995.

XYDIS, Stephen G., "The chancel Barrier, Solea, and Ambo of Hagia Sophia, in *The Art Bulletin*, Vol. 29, No. 1 (Mar., 1947), published by College Art Association.

SOBRE LOS LIBROS DE ARTISTA

A.A.V.V., *Tériade & les livres peintres*, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis 2002.

A.A.V.V., *Matisse: los libros ilustrados,* Fundación La Caixa, Girona y Barcelona 2004.

AA.VV., *Matisse els libres ilustrats*, Fundación la Caixa, Girona 2004.

ANTHONIOZ, Michele, *Hommage à Tériade*, Grand Palais et Centre National d'Art

Contemporain, 16 mai - 3 septembre, Paris 1973.

ANTHONIOZ, Michel, *VERVE: The Ultimate Review of Art and Literature (1937-1960)*, Harry N Abrams Inc., Publishers, New York 1988.

ASSOULINE, Pierre, *L'homme de l'Art. D. H. Kahnweiler, 1884-1979*, Balland, Paris 1988.

ASSOULINE, Pierre, *An Artful Life: A Biography of D. H. Kahnweiler 1884-1979*, translated by Ch. Ruas, G. Weidenfeld, New York 1990.

BARBARÀ, Joan, "Las técnicas empleadas por Matisse en los libros ilustrados", en *Matisse: los libres ilustrados*, Fundación la Caixa, Girona 2004.

(BONARD) – VERLAINE, Paul, *Parallèment*. *Lithographies originales de Pierre Bonnard*, Imprimerie Nationale & Ambroise Vollard, Paris 1900.

BLUNDEL, David and BLANCKAERT, Amélie, "The Making of the *livre d'artiste*", in *The Dialogue between Painting and Poetry: Livres d'Artistes 1874-1999*, Black Apollo Press, Cambridge 2001.

(CHAGAL)- AA.VV., *La Bible*, Editions Verve, Paris 1956.

CHAPON, François, *Le Peintre et le Livre*, *l'âge d'or du livre illustré en France 1870-1970*, Flammarion, Paris 1987.

CHAPON, Françoise, « Un tournant dans l'histoire du livre : 1938-1948 » dans *Paris - Paris 1937-1957*, Gallimard, Paris 1992.

DEROUET, Christian, *Zervos et Cahiers d'art*, Centre George Pompidou, Paris 2011.

FRAQUELLI ,Simonetta, "Looking at Picasso to Defy the Present: Picasso's Painting 1946-1973", in *Picasso Challeging the Past*, National Gallery Company, London and Yale University Press, London 2009.

KHALFA, Jean (ed.), *The Dialogue Between Painting and Poetry: Livres D' Artistes 1874-1999*, Black Apollo Press, Cambridge 2001.

KHALFA, Jean, "Art Speaking Volumes", in *The Dialogue between Painting and Poetry: Livres d'Artises* 1874-1999, Black Apollo Press, Cambridge 2001.

KOSINSKI, Dorothy, HOTCHKISS, Valerie, *Livres d'Artiste: The Artist and the Book in Twentieth-Century France*, Bridwell Library, Southern Methodist University, Dallas Texas 2005.

KUDIELKA, Susanne, "El arte de la ilustración o cómo hizo Matisse sus libros", en *Matisse: los libres ilustrados*, Fundación la Caixa, Girona 2004.

LÉGER, Fernand, *Cirque*, Tériade Editeur, Les Editions Verve, Paris, 1950.

LIKACHER, Brian, "La Pintura de historia visionaria: Blake y sus contemporáneos", en EISENMAN, Stephen F., *Historia crítica del arte del siglo XIX*, traducido por A. Brotons, AKAL, Madrid 2001.

MAEGHT, Yoyo, *La Fondation Maeght: l'art et vie*, Éditions Gallimard, Paris 2010; MAEGHT, Yoyo, *Maeght: l'aventure de l'art vivant*, Éditions de La Martinière, Paris 2006.

(MATISSE) – MALLARMÉ, Stéphane, *Poésies,* Albert Skira & Cie., Lausanne 1932.

MATISSE, Henri, *Jazz*, Tériade Editeur, Les Editions Verve, Paris, 1947.

MATISSE, Henri, "Jazz y los papeles recortados", en *Henri Matisse: Escritos y consideraciones sobre el arte*, traducido por Mercedes Casanovas, Piadós, Barcelona 2010.

MAÑERO RODICIO, Javier, "Cristian Zevros y los Cahiers d'Art: La invensión del arte contemporáneo", en *LOCUS AMOENUS,* No. 10, 2009-20010.

MONOD-FONTAINE, Isabelle, *Daniel-Henry Kahnweiler*, Centre George Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 1984.

MONOD-FONTAINE, Isabelle, et al., *Donation Louise Michel Leris: Collection Kahnweiler Leris*, Centre George Pompidou, Paris 1984.

NÉRET, Gilles y NÉRET, Xavier-Gilles, *Matisse: Recortes. Dibujando con tijeras*, Vol. 2, traducido al castellano por A. Berasain Villanueva, Taschen, Barcelona 2009.

(PICASSO) – OVIDIO, *Métamorphoses,* Albert Skira & Cie., Lausanne 1931.

RAINBOW, Rebeca (ed.), Cézanne to Picasso: Amboise Vollard, Patron of the Avant-Garde, Metropolitan Museum of Art, New York 2007.

REVERDY, Pierre et PICASSO, Pablo, *Le Chant des Morts*, Tériade Editeur, Les Editions Verve, Paris, 1948.

ROUAULT, George, *Divertissement,* Tériade Editeur, Les Editions Verve, Paris, 1943.

STRACHAN, Walter John, *The Artist and the Book in France / The 20th Century Livre d'artiste*, Peter Owen Ltd, London 1969.

TERIADE, "LOOSE LEAFS", en *Cahier d'Art,* No. 2, Paris 1927.

TÉRIADE, « Raoul Dufy et le nu », dans *Cahier d'art* No. 4, Paris 1929.

UTLEY, G , "Picasso and the French Post-War Renaissance", in Brown 1996.

WATKINS, Nicholas, *Behind the Mirror: Aimé Maeght and His Artists. Bonnard, Matisse, Miró, Calder, Giacometti, Braque*, Royal Academy of Arts, London 2008.

METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

BAXANDAL, Michael, *Paterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, New Haven and London 1985.

CONAN DOYLE, Arthur, *El signo de los cuatro*, traducido por A. Lázaro, Punto de Lectura, Madrid 2005.

GINZBURG, Carlo, *Pesquisa sobre Piero*, traducido po P. Gómez, Muchnik Editores, Barcelona 1984.

PAGINAS WEB

www.mourlot.com
www.mourlot.info
www.galeriemourlot.info
www.museumteriade.gr
www.artic.edu/aic
www.maeght.com
www.triennale.org
www.fondationlecorbusier.fr